SIGHT AND SOUND

киноизкуство

filmvilág

DEUTSCHE film KUNST

cinema nuovo

PRIMI PIANI

電影藝術

EKRAN

FILM

FILM CULTURE

cinéma 62

FILM A DOBA


И. ГУЛАЯ


И. СМОКТУНОВСКИЙ


Т. СЕМИНА


А. БАТАЛОВ

У НАС В ГОСТЯХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ МИРА

ИСКУССТВО КИНО

7 1962





«Под одним небом». Авторы сценария Л. Гогоберидзе и А. Сулакаури; режиссер Л. Гогоберидзе; оператор Л. Пааташвили. «Грузия-фильм».
Новелла «Голуби». К. Андроникашвили — Нана, Г. Киасашвили — Леван

Содержание

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Партийность искусства и индивидуальность художника 1

СЦЕНАРИЙ

В. ПАНОВА. Мальчик и девочка 14

ПИСЬМА О КОМЕДИИ

Леонид ЛЕНЧ; Фаина РАНЕВСКАЯ; А. МЕДВЕДКИН; М. ГИНДИН, К. РЫЖОВ, Г. РЯБКИН 44

У НАС В ГОСТЯХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ МИРА 48

ВНИМАНИЕ АКТЕРУ!

И. ХЕЙФИЦ. «Раструбы вверх!» 73
Майкл РЕДГРЕЙВ. Маска или лицо 79
Л. СВЕРДЛИН. Самообкрадывание 87

НАРОДНЫМ УНИВЕРСИТЕТАМ КУЛЬТУРЫ

Ю. ХАНЮТИН. Сергей Бондарчук 90
Б. КРИВЕНКО. Что нам мешает? 101

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Н. ЗОРКАЯ. Черное дерево у реки 103
Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ. Цена приблизительности 108
Л. ПОГОЖЕВА. Поэтический кинематограф . 112
Н. ИГНАТЬЕВА. Разрушая иллюзии 115
М. ЗЛОБИНА. Возвращение неизвестного солдата 119
Инна СОЛОВЬЕВА. Воздушный шар и его ноша 122

Р. КАРМЕН. Съемки на пылающем острове (*окончание*) 125

ИНОСТРАННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

И. ВАЙСФЕЛЬД. Два Бюнюэля? 133
Обзор зарубежной прессы
В спорах о кинокритике 136

БИБЛИОГРАФИЯ

А. КАМЕНСКИЙ. Грань великого таланта . . 143
А. АЛЕКСАНДРОВ. Кино Италии 147
И. БЕРНШТЕЙН. Вышло в Праге 150

Памяти друга 151

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

Михаил МАКЛЯРСКИЙ. После поездки в Ереван 152
Доколе?!.. 154

Р. СОБОЛЕВ. Два шага к зрелости 155

ФИЛЬМОГРАФИЯ 157



7
ИЮЛЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА

В этот день те, кто делает фильмы, встретились в редакции нашего журнала с теми, кто разрабатывает проблемы эстетики. Казалось бы, давным-давно должны были стать традиционными, регулярными да просто необходимыми и для той и для другой «стороны» встречи и дискуссии художников и эстетиков — ведь заняты и те и другие одним, в сущности, делом.

И так же необходимы и тем и другим не только заочные встречи на страницах книг и журналов, но встречи «лицом к лицу», когда можно обсудить все стороны процесса создания произведений искусства. Но, как ни странно, для многих эта встреча была днем первого знакомства: пишущие об искусстве и делающие искусство с интересом приглядывались друг к другу и думали о том, как, в сущности, нелепо положение, когда толстая книга по эстетике не имеет точного адреса, не попадает в руки художников, не читается ими; и с другой стороны, как ненормальна отчужденность художника от теоретических разработок в области эстетики, его привычка к «самодельному», кустарному теоретизированию без контакта с философскими кругами...

Об этом говорила, открывая встречу, главный редактор журнала Л. ПОГОЖЕВА:

— Пора сделать так, чтобы насущной духовной потребностью стал постоянный контакт между кинематографистами и теорети-

ками, эстетиками. Надо вместе обдумать те вопросы, которые возникают перед нами в то время, когда уходят в прошлое вульгарно-социологические и догматические взгляды на искусство, когда все большее значение приобретают индивидуальность художника и творчески-самостоятельное решение основных проблем эстетики.

Наша кинематография сделает то, чего ждут от нее партия и народ,— она прославит подвиги современников, строящих коммунизм. И теоретики искусства сыграют в этом свою немалую роль.

Разумеется, одна встреча ничего не решает. Мы надеемся, что это лишь одна из первых встреч и всегда, когда у теоретиков и практиков киноискусства будет возникать потребность осмыслить новые явления в действительности и в идеологии, мы найдем друг у друга понимание и желание сообща обдумать проблемы жизни и искусства.

На таких встречах будут возникать взаимные претензии — иначе и быть не может. Мы хорошо знаем, как много справедливых претензий и у теоретиков и у критиков к художникам. Но и встречные претензии не менее значительны — художники хотели бы рассмотреть многие стороны кинематографии с позиций высокой теории, а философы редко приходят на помощь мастерам киноискусства, редко подводят обобщающие, аналитические итоги их напряженной работы. Они обычно предоставляют критикам делать выводы о развитии искусства. Что ж, мы хорошо помним, что Белинский называл критику движущейся эстетикой. Но это относится только к той критике, которая философски оснащена и представляет собой конкретизацию принципиальных положений эстетики. Мы не вправе сказать, что такая философски-теоретическая критика преобладает в наших трудах. Увы, преобладает поверхностное рецензирование фильмов, высказывание оценок, не всегда поучительных для художника и для зрителя. «Оценочное», вкусовое рецензирование—пережиток дилетантства в критике, оно не отвечает задачам развития искусства, пытающегося теперь проникнуть в глубокие пласты жизни.

После XX съезда партии в искусстве стало преобладающим стремление к углубленному пониманию современности и одновременно к к индивидуализации художественных форм. Именно теперь, на протяжении последних лет, возможности, открывшиеся в 1956 году, становятся реальностью. Надо помочь этому плодотворному процессу. В 1961 году современная тема стала преобладающей на всех киностудиях страны — теперь речь идет о том, чтобы темы современности по возможности во всех фильмах решались углубленно и талантливо.

Другой интересный момент в кинематографии наших дней — полное изживание бесконфликтности и всего, что с ней связано. Мы должны поддержать эту тенденцию, в ней залог действенности нашего искусства, его связи с жизнью. Разумеется, необходимо развенчивать ложные, надуманные конфликты, уводящие художников в сторону от существенного в жизни. И в этом теоретик поможет художнику.

И еще одно существенное явление в киноискусстве наших дней — в нем полнее проявляется личность художника, то субъективное начало, без которого искусство немыслимо. Зритель становится все более нетерпимым к шаблону, к эстетической безликости, он требует поисков индивидуальных средств выражения, он ждет от художника открытий не только в области жизненного содержания, но и в языке искусства. Нетерпимость к шаблону, интерес к поискам новых средств выразительности — явление глубоко положительное.

Обо всем этом надо думать... Надо помочь художнику найти верные пути к творческим успехам.

Будет полезным, мне кажется, обменяться мнениями о том, как понимать партийную целеустремленность и индивидуальную творческую самостоятельность в искусстве.

Драматург и кинотеоретик М. БЛЕЙМАН:

— Прежде всего нужно условиться — что такое партийность и что такое творческая свобода.

Ленин писал так: «Членом партии считается всякий, признающий ее программу и поддерживающий партию как материальными средствами, так и личным участием в одной из партийных организаций».

Что такое программа партии? Это прежде всего система взглядов на мир, на историческое прошлое и историческое будущее.

Если стать на эту позицию — а для меня другой нет,— каждый подлинный художник партиен. У каждого художника есть или должна быть система взглядов, которую он защищает и пропагандирует. Для чего он рабо-

тает, если не для того, чтобы сделать читателя, зрителя, слушателя своим единомышленником?

Если художник пропагандирует свои взгляды, он, конечно, свободен. Если он излагает чужие взгляды, он не художник. Партийность не препятствует художнику свободно излагать свои мысли и чувства в любой форме.

Я должен подчеркнуть, что речь идет о ленинской, о большевистской партийности. Культ личности ей противоречил. Это было сказано на XX, XXI и XXII съездах партии.

Как будто все ясно и просто.

Но все-таки спор существует. Правда, в западном мире никому не придет в голову обвинить художника в «несвободе», если он связал свою судьбу с британскими «тори», с французскими «радикалами» или «демократами» в США. Речь о «несвободе» художника возникает только в связи с коммунистической партийностью. Это не случайно. Дело в том, что даже у честных художников Запада (об антисоветских писаках не стоит и говорить) и у нас — подчас разные представления о свободе личности и свободе творчества.

XIX век, век «свободного предпринимательства», породил представления о свободе личности и философию индивидуализма. Недаром Маркс говорит, что «феодальное общество было разложено и сведено к своей основе — человеку, но к такому человеку, который действительно являлся его основой, к эгоистическому человеку». Но это не означало, что этот эгоистический человек получил свободу в буржуазном обществе. «Там, где политическое государство достигло своей действительно развитой формы, человек не только в мыслях, в сознании, но и в действительности, в жизни, ведет двойную жизнь, небесную и земную, жизнь в политической общности, в которой он признает себя общественным существом, и жизнь в гражданском обществе, в котором он действует, как частное лицо...»

Антиномия, о которой говорит Маркс, непреодолима в буржуазном обществе, больше того, она трагична для всякого индивидуализма. Отсюда и возникает в разных формах бунт против общества вообще. Убедившись в бесплодности ницшеанского и штирнеровского анархизма, ревнители индивидуальной, «эгоистической» свободы пришли, после философского, к общественному солипсизму. Как же иначе охарактеризовать утверждение экзистенциалиста Мартина Хейдегерра о том, что у человека не было, нет и не может быть никаких общественных связей. Я говорю о философии. Но вспомним, что в одном лагере с Хейдегерром находятся и такие писатели, как Камю.

Трагическую двойственность личности носители такого рода взглядов пытаются преодолеть путем искусства. Сфера искусства, говорят они, сфера неограниченной свободы; художник способен преодолеть социальные связи — его творчество ничем не ограничено, его фантазия бесконтрольна; искусство не подчиняется законам общества, поэтому в художественном творчестве осуществляется истинная свобода личности — свобода от познания мира (он не существует), свобода от смысла (мир бессмыслен), свобода от коммуникации с другими членами общества (по Хейдегерру, общества нет). Как осуществление неограниченной свободы и возникают крайний субъективизм и абстракционизм. Не нужно считать их простым шарлатанством — это гораздо серьезнее.

Но мы знаем, что именно такое творчество не свободно. Мы знаем, что оно детерминировано буржуазным обществом. Диалектика здесь в том, что бунт против общества происходит с позиций этого же общества и поэтому оборачивается бунтом против нового общества, против высшей его организации.

Вот почему и возникают обвинения в том, что партийность стесняет творческую свободу. Апологетам индивидуализма не дано понять того, что мы живем в новом обществе, которое единственное может снять трагическую антиномию частного и общественного в самом человеке. Недаром Маркс говорил: «лишь тогда, когда человек познáет и организует свои «собственные силы» как общественные силы и потому не станет больше отделять от себя общественную силу в виде политической силы,— лишь тогда свершится человеческая эмансипация».

Вот в чем, по-моему, существо спора о партийности и свободе художника.

Критик Я. ВАРШАВСКИЙ:

— Попытаемся присмотреться к тому, что происходит в жизни советского искусства... Мы являемся свидетелями интереснейшего явления: с ликвидацией культа личности советские художники обретают подлинную самостоятельность мысли и благодаря этому

становятся несравненно более общественно активными, партийно активными в своем творчестве. Советский художник действительно не отделяет свои творческие силы от общественных сил, и это ведет наше искусство к долгожданному подъему.

Кинематография наша заслужила в прошлые годы немало вполне справедливых нареканий, острую общественную критику, а теперь нельзя не заметить того, как много появляется в ней талантливого, своеобразного и жизненно-активного. Правда, в потоке кинематографических новинок талантливое по-прежнему соседствует с серым, раздражающе бесталанным. Но это не должно заслонять явление отрадное: почти одновременно на экраны вышли «Девять дней одного года», «А если это любовь?», «Человек идет за солнцем», «Аленка», вторая серия «Воскресения», «Девчата», «Иваново детство», «Когда деревья были большими». Нет среди этих картин даже двух «двойников» — все индивидуальны, неповторимы, и вместе с тем каждая по-своему отличается активностью отношения к жизни, каждая по-своему требовательна к зрителю, потому что вызывает в нем раздумья о нравственных ценностях и не прощает безразличия к жизни общества. Это примечательная черта фильмов М. Ромма, Ю. Райзмана, М. Калика, Л. Кулиджанова. Вот наглядное доказательство того, что партийность искусства и индивидуальность художника вовсе не антагонисты, как все еще думает часть зарубежной художественной интеллигенции,— об этом верно говорил М. Блейман. Мы все более наглядно убеждаемся в том, что, с одной стороны, партийность — условие расцвета художника, и с другой стороны, в том, что без индивидуальности художника нет подлинной партийности искусства, а есть «общие места», догма, шаблон. Прямая связь партийного начала нашего искусства и творческой индивидуальности каждого художника в отдельности — интересное явление в творческом процессе кинематографии наших дней. Теоретики искусства мало обращали внимания на эту сторону дела, а между тем фильмы наши становятся все более индивидуальными по кругу образов, по художественному складу, по способу общения со зрителем. Практика опережает теорию...

Стало очевидным, например, что лучше всех других работает Третье объединение «Мосфильма». и это, видимо, объясняется умением его творческого руководителя М. Ромма понимать и ценить своеобразие Г. Чухрая, А. Алова и В. Наумова, М. Швейцера, Ю. Чулюкина и других режиссеров, встретившихся в объединении. Пользуясь терминами, получившими распространение, можно было бы сказать, что здесь процветают и «кинопроза» и «кинопоэзия». Но не скрывается ли за привычным и потому удобным термином нечто нами не изученное, теоретически не осознанное? Очевидно, не в применении знакомых терминов к непривычным явлениям искусства, а в анализе нового — задача киноэстетики...

Кандидат философских наук В. РАЗУМНЫЙ:

— Тема сегодняшнего разговора — самая животрепещущая. В самом деле, фильмы, выходящие на экран в эти дни, совершенно различны. Есть фильмы, между которыми видна дистанция по уровню мышления художников лет в пятьдесят. Нестерпимо архаичными выглядят сейчас те фильмы, в которых большая общественная проблематика не находит индивидуального решения, где она выражена в трескучей фразе, в повторении общеизвестных истин, в назойливых, нестерпимо нудных поучениях.

Партийность и индивидуальность художника... Мы, теоретики, писали и говорили о партийности искусства много, часто, но обычно так плохо, что важнейшее для всех нас понятие как бы покрылось налетом казенщины. А ведь партийность истинная, ленинская — душа нашего искусства, смысл творческого труда в нашей стране, самое дорогое для нас!

Талантливая советская кинематография не хочет быть ни бездумным зрелищем, ни орудием дидактики. Вот почему снова и снова возникает проблема верного понимания партийности киноискусства.

Решение проблемы мы видим в том, что и в фильме-романе М. Ромма «Девять дней одного года», и в обобщенно-поэтической ленте А. Алова и В. Наумова «Мир входящему», и в лирике «Иванова детства» А. Тарковского партийность выражена как личное гражданское чувство художника. Эти два слова можно было бы слить в одно — «личногражданское». Здесь, мне кажется, секрет покоряющей искренности этих фильмов, секрет того, почему они необходимы зрителю.

Люди советского искусства давно заметили: мало, если фильм только нравится зрителю,— он должен стать духовной необходимостью для него. Это один из краеугольных принципов советского художника.

Много споров вызывает картина И. Ольшанского, Н. Рудневой и Ю. Райзмана «А если это любовь?». Не стану здесь дискутировать о ней, но скажу то, что едва ли кто-нибудь станет оспаривать: ведь авторы фильма хотели не просто позабавить зрителей изображением любовной драмы — они стремились говорить о нравственности нового человека, о его полноценном духовном бытии. Другое дело, успешно ли решили они избранную труднейшую задачу; но я считаю, что они апеллировали к гражданственности зрителя, вызывая в нем неприязнь к мещанству.

Иначе проявилась гражданственность авторов в фильме «Мир входящему». К сожалению, критика недостаточно объяснила зрителям природу этого фильма. Раздавались даже голоса о его мнимом «пацифизме». Это говорит о неумении части критиков видеть конкретное, индивидуальное проявление партийности искусства.

Теперь наш долг — проанализировать природу столь различных по стилю фильмов, как, скажем, «Иваново детство», «Девять дней одного года» и ряд других. Глядя фильм М. Ромма, думаешь о том, каких изумительных людей воспитало социалистическое общество — людей масштабных, духовно содержательных, свободных. Художник побуждает нас думать о новом соотношении личности и общества. Не упустить бы нам это вот, самое существенное в потоке рецензентских оценок! Не упустить бы изменение социальной позиции личности в нашем обществе!

М. Ромм, как и должно истинному художнику, оценивает принципиально новое в нашей жизни. Долг критики — продолжить разговор, начатый художником, ввести его в круг основных философских проблем времени.

В фильме «Иваново детство» поражает опять-таки содержательность личности героя, хоть он и мальчик. Это мальчик, воспитанный социализмом,— вот в чем поэтическая новизна фильма, а не только в режиссерско-операторских находках, обращающих на себя внимание.

В основе лучших фильмов последнего времени мы видим большую гражданскую идею. А без большой идеи — как бы она ни была выражена — нет для нас интересного человека! Здесь — «фокус» содержательности фильма.

Студент философского факультета МГУ Н. КИЯЩЕНКО:

— Только теперь киноискусство действительно выдвигается на самый первый план в духовной жизни нашего общества, потому что разрабатывает проблемы, которыми живет советский человек. Это относится, в частности, к фильму «Девять дней одного года», отличающемуся интеллектуальной содержательностью. А ведь мы знаем, что кинематография нередко избегала сложного содержания, считала его несовместимым со спецификой кинозрелища.

Примитивность подхода к большим жизненным проблемам часто оказывается бедой литературы и искусства. Наш богатейший язык, русский язык нередко становится бедным от *бедности авторского мышления*. Внимательный критик должен заметить, что советские люди в жизни говорят более содержательным языком, чем герои многих пьес и сценариев. Поэтому радуешься глубине мысли в картине М. Ромма и Д. Храбровицкого.

Активное отношение к жизни — вот что радует в таких картинах, как «Девять дней одного года», «Чистое небо». А это и есть принцип партийности в действии. Здесь мы видим прямые результаты изменений в нашем обществе, происшедших в связи с XX, XXI и особенно XXII съездами партии.

Хочется сказать мастерам кинематографии: сделайте должные выводы из творческих успехов последних лет и навсегда перестаньте оглядываться на вкусы отсталых зрителей. Наше киноискусство должно быть интеллектуально наполненным!

Искусствовед Н. ЛЕЙЗЕРОВ:

— Киноискусство может развиваться только вместе с эстетическим ростом зрителя. И с каждым годом все более серьезной становится проблема полноценного эстетического восприятия большого искусства.

Понимать искусство — значит понимать художественную индивидуальность его творца. Средняя школа, по-видимому, должна учить этому с первых классов. На самом же деле школьный учитель редко учит своего воспитанника улавливать индивидуальные особенности художника. Надо научить под-

ростка различать и любить образный язык искусства... Юношей я видел почти все спектакли, поставленные Вс. Мейерхольдом. Некоторые мизансцены врезались мне в память на всю жизнь именно благодаря их образности. Например, та сцена из «Дамы с камелиями», где Маргерит Готье падает на ломберный стол, словно карта в азартной игре... Вот это и есть образный язык спектакля.

Существует образный язык кадра. Надо нам учиться самим и учить детей воспринимать образное мышление художника, а не дидактическую схему фильма. Ведь уже в приеме художника содержится его философия. Глубокая мысль кинематографиста не найдет отклика в зрительном зале, если он не понимает «язык кадра».

Великие критики умели найти индивидуальное в «пафосе» того или другого художника.

Так Белинский открыл читателям особенности творчества Пушкина, Добролюбов — Островского, Чернышевский — Толстого. Советская художественная критика должна наследовать у великих своих предшественников умение открывать индивидуальный образный язык искусства.

Режиссер и драматург М. РОММ:

— Я вспоминаю волнения советских кинематографистов в тридцатые годы... Режиссер А. М. Роом поставил тогда картину «Строгий юноша» по сценарию Юрия Олеши, снимал ее оператор Юрий Екельчик. Это была попытка выйти за рамки бытового фильма. Картина была разгромлена за «формализм», потому что некоторые ее кадры, мизансцены показались слишком изысканными.

Затем Эйзенштейн снял «Бежин луг». Вернее, он успел снять натурные сцены и лишь приступил к работе с актерами. Но съемки были прекращены после просмотра несмонтированного материала...

Когда я снял картину «Человек № 217», мне было указано на обилие «низких точек» съемок. Это уже было обвинение в формализме. Позже, когда я работал над «Секретной миссией», мне было указано, что дикторский голос — это проявление модернизма, идущего с Запада. Дело в том, что незадолго до этого Сталин смотрел американскую картину, где звучал голос бога... Только мое заявление, что в фильме будет звучать голос Хмары, помогло тому, что дикторский голос был разрешен. Я говорю это потому, что в течение многих лет выход художника за пределы стандарта обыденного был очень труден, почти невозможен. Курс на стандартизацию фильма проводился в угоду личным вкусам Сталина намеренно.

Мы все рады тому, что в кинематографии наших дней виден перелом. Надо укрепить уверенность художника в том, что стандарт отжил свое время.

Радует нестандартностью, самостоятельностью «Иваново детство» Андрея Тарковского. Надо сказать, что снимал фильм по повести В. Богомолова сначала другой режиссер. Он отснял уже больше пятисот метров, но оказалось, что картина не получается. Стали искать режиссера, который мог бы продолжить съемки или снимать заново. Возникла мысль о Тарковском. Этот молодой режиссер счел для себя возможным снимать картину только тогда, когда нашел свой образный ключ к ней, а именно: он решил снять сны Ивана о детстве, которое у него отняла война. Это было индивидуальное, оригинальное решение молодого художника. И работал он с огромным вдохновением и энтузиазмом, потому что нашел *свою* образную мысль. Такую мысль, которую можно выразить в кадре, а не только в тексте.

Говорят, что в картине «Иваново детство» много знакомого — были, мол, на экране и кресты, и иконы... Разве в этом дело? Суть в том, что режиссер утверждал свою поэтическую идею об украденном детстве и выразил ее образно. Поэтому гражданский пафос фильма выражен вдохновенно... В картине естественно сочетаются игровые сцены и документальные кадры о смерти семьи Геббельса — значит, пафос ее органичен.

Несколько слов о картине «Девять дней одного года». Работая над фильмом, мы с Д. Храбровицким заметили: то, что приносила нам утренняя газета или новая книга, часто было интереснее того, о чем рассказывал сценарий. И мы не раз резко переделывали, переписывали его. Мы сделали для себя правилом: подчинять движение сюжета движению мысли.

Я не стремился быть оригинальным в этой картине. Мне просто хотелось высказаться по ряду вопросов, которые меня лично глубоко волнуют. Прежде всего о нашей народной интеллигенции.

...А дальше происходит следующее. Хорошая зрительская аудитория признает фильм произведением искусства, притом своеобраз-

ным. Но этого не признает прокат. Он вообще не считает кинематографию искусством. Он занят только подсчетом посещаемости кинотеатров на всех сеансах, начиная с самого утра. Если зал не заполняется на каждом сеансе на сто процентов, дело плохо, картину сразу же заменят другой. Но картина не может немедленно понравиться всем без исключения зрителям!

— Прокат картин, — замечает критик И. ВАЙСФЕЛЬД, — это проблема не только организационно-финансовая, но прежде всего воспитательная, эстетическая. В двадцатые годы Общество друзей советского кино и общественные организации кинематографистов живо интересовались прокатом фильмов, искали новые формы работы кинотеатров и клубов со зрителем. Теперь критики и философы чрезвычайно далеки от всего, что связано с демонстрацией фильма. Нет такого научного института, который занимался бы вопросами эстетического восприятия фильма. Между тем хорошо подготовленное восприятие картин в разных аудиториях могло бы принести огромную пользу нашему киноискусству, всему делу эстетического воспитания народа.

— Надо объяснять это деятелям проката, — продолжает М. Ромм, — надо объяснять им, что кино — это искусство. Следовательно, каждое произведение должно быть своеобразным. Может случиться так, что одна и та же картина понравится и в городе и в колхозе, взрослым и детям. Но может случиться иначе — одна понравится взрослым, другая детям. В этом нет беды. Но прокат рассуждает иначе.

Мы являемся свидетелями того, как один за другим появляются фильмы, отмеченные индивидуальным своеобразием. Я согласен с тем, что к числу таких картин надо отнести в первую очередь «Мир входящему» Алова и Наумова, «Человек идет за солнцем» Калика, «Иваново детство» Тарковского. Каждая из них по-своему раскрывает нравственные начала нашего общества — именно по-своему, как и должно в искусстве. И это свидетельство одаренности и духовного богатства молодого поколения советской кинорежиссуры.

Михаила Ильича Ромма спрашивают:

— Не расскажете ли вы, как в Третьем объединении «Мосфильма» помогают развивать своеобразие режиссерских дарований?

— Первое условие для этого — влиять на художника, но не мешать, да, не мешать его индивидуальному своеобразию. Таков наш главный прицип воспитания молодых. Там, где этого принципа не придерживаются, всегда бывает хуже. Не мешать — это уже помощь.

Надо по возможности оберегать друг друга от плохой помощи — а она бывает в тех случаях, когда вкусы «помогающего» и того, кому помогают, не совпадают. Предположим, картина режиссера Z не нравится Михаилу Швейцеру. Что из этого следует? А то, что Михаил Швейцер не должен помогать режиссеру Z. Или, скажем, дарование режиссера Юрия Чулюкина нравится режиссеру Юлию Райзману. Значит, Райзман должен помогать Чулюкину, что, кстати, он превосходно делает.

Надо дорожить своеобразием таланта. Можно не принимать «Неотправленное письмо» М. Калатозова, считать этот своеобразный фильм неудачей художников, но, право же, такая неудача иной раз способна принести пользу; посмотрите, как много взяли наши операторы у Сергея Урусевского, снимавшего «Неотправленное письмо».

В. РАЗУМНЫЙ:

— Что ж, и «Баллада о солдате» не всем понравилась. Нельзя считать всех зрителей одинаково восприимчивыми к искусству. Есть фильмы, собирающие свою аудиторию, и это совсем неплохо. В конце концов зрители проходят разные стадии эстетического воспитания и развития. Кино — искусство миллионов, но это не значит, что любой фильм автоматически становится достоянием самых широких кругов зрителей. Миллионы зрителей постепенно овладевают высокой художественной культурой, и это процесс плодотворный, хоть и не «мгновенный».

Идейное единство зрителей вовсе не означает их эстетической «одинаковости» — зрители «начинающие» придут к самым сложным произведениям искусства, оценят и полюбят их, поднимаясь со ступеньки на ступеньку. Надо способствовать этому процессу, а не утешать себя разговорами об общепонятности любого хорошего фильма. Известно немало примеров того, как, скажем, поэзия, вчера малопонятная и нелюбимая, сегодня становится кровно необходимой читателю. Тоже относится к кинематографии.

Партия всегда учит нас считаться с фактами. Вот пример того, как непрост путь фильма к зрителям. В одном небольшом

городке, недавно построенном и заселенном молодежью, был проведен опрос кинозрителей. Мы не вправе игнорировать результаты опроса. Зрители этого городка первым в списке лучших фильмов назвали «Судьбу человека», и это отрадно; зато вслед за этим действительно превосходным произведением были названы такие мещанские фильмы, как «Золотая симфония». Настала пора всеми средствами воздействовать на эстетический рост зрителя!

Кандидат философских наук В. ТОЛСТЫХ:

— Процессы, происходящие в искусстве, тесно связаны с процессами общественного развития, с новыми важными явлениями в самой действительности. Период, переживаемый кинематографией, связан с той глубокой идейной и организационной перестройкой, которая происходит во всех областях нашей жизни благодаря решениям партии, принятым на XX, XXI и XXII съездах. Стремительное движение нашего общества к коммунизму обнажает контрасты между устаревшим и прогрессивным, между тем, что уходит в прошлое, и новыми положительными явлениями в нашем историческом развитии.

С ликвидацией культа личности советские люди стали мыслить и действовать более инициативно, более творчески. И это находит отражение в искусстве — в мышлении героя, в мышлении художника. После появления фильмов М. Ромма, Л. Кулиджанова, М. Калика острее стал вопрос об изгнании серости из искусства — она теперь особенно нетерпима.

Но мы слишком редко критикуем серые, посредственные произведения именно за серость и посредственность. Дело ограничивается критикой общепризнанно неудавшихся фильмов вроде «Черноморочки» и «Осторожно, бабушка!». В теории мы провозглашаем принципиально правильные вещи, а на деле нередко идем на компромиссы с безликостью.

Я видел фильм И. Пырьева «Наш общий друг» и читал рецензии на фильм. Рецензии отличаются осторожной обходительностью. Я люблю талант Пырьева за его оптимизм, за умение видеть новое в нашей жизни. Тем более разочаровал меня «Наш общий друг». И разочарование было особенно острым потому, что фильм вышел вскоре после мартовского Пленума ЦК КПСС, посвященного сельскому хозяйству. В решениях Пленума мы видим выводы из глубокого анализа противоречий развития общества. А фильм убеждает в том, что художник не видит, что происходит в деревне. И. Пырьев показал нам добренького (не доброго!) парторга, эдакого христосика... Я вспоминаю Алешу из «Баллады о солдате». Вот у кого настоящая доброта, талант быть коммунистом! А человека, которого играет В. Авдюшко, полюбить нельзя. Не потому, что актер плохо играет, а потому, что философия «добренького», безвольного и бездеятельного человека несостоятельна.

Фильму В. Басова «Битва в пути» зритель прощает многие недостатки, потому что находит в нем человека действия.

Кстати, в двух фильмах актрисе Н. Фатеевой приходится уезжать от любви. Что за надуманная коллизия!

Наконец, еще один род фильмов представлен «Киевлянкой» Т. Левчука. Вот фильм, в котором попросту недостает таланта. И в этом его тяжелый грех. Художник выражает свою партийность не декларациями, не добрыми намерениями, а художественными образами. И как бы «правильно» ни были расставлены «акценты» в неталантливом фильме, он ничем не обрадует зрителя, не вызовет в нем сопереживания. Плохо, если в представлении зрителей такие произведения связываются с социалистическим реализмом. Они против воли авторов доказывают, что политика — это одно, а большое искусство — нечто другое. Мы должны доказать, что социалистический реализм — это *самое талантливое* искусство...

Современник Л. Толстого П. Боборыкин писал так много и так злободневно, что, когда Толстого спросили, кого, по его мнению, можно избрать академиком, Толстой назвал Боборыкина. Это, конечно, была горькая шутка Толстого. Плодовитый Боборыкин был всего лишь однодневным мотыльком в литературе.

У нас есть свои Боборыкины — и в сельском хозяйстве, и в науке, есть они и в искусстве. Надо отсеивать боборыкинское от того, что составляет сущность социалистического искусства. И в этом скажется партийная принципиальность нашей критики.

Кандидат философских наук Н. ПАРСАДАНОВ:

— Итак, представители философско-эстетического «цеха» на встрече с кинематографистами... Хорошо, что сегодня идет разговор о конкретных явлениях искусства. С каждым

годом появляется все больше и больше интересных фильмов о современности. Теперь есть о чем говорить, и, если мы до конца преодолеем цеховую ограниченность, наш разговор может получиться плодотворным.

В самом деле, ведь конкретный анализ идейно-образных концепций произведений особенно важен при решении темы, которая стоит в центре нашей беседы. Сейчас уже для всех очевидна несостоятельность прямолинейного, вульгарно-социологического подхода к определению идейного содержания художественных произведений. Идея не может быть механически изъята из плоти и крови произведения, не может рассматриваться помимо логики развития художественных образов. Недаром В. Белинский любил говорить о пафосе произведений искусства.

Не всегда возможно в нескольких словах передать идею романа или фильма, но это вовсе не означает, что невозможно определить их идейную направленность, выразить их пафос. К сожалению, некоторые кинорежиссеры, поражающие часто настоящей выдумкой, интересными находками, уделяют недостаточное внимание развитию общей идеи фильма, построению его идейно-образной концепции.

Отдельным эпизодам авторы придают нередко особую многозначительность, но пафос произведения в результате не становится более определенным. К чему это приводит, в наиболее резкой форме свидетельствует, на наш взгляд, фильм Э. Рязанова «Человек ниоткуда». Кинематографистам, особенно молодым, не мешает вспомнить урок этого фильма, понять, почему даровитый режиссер, так ярко показавший себя в искусстве кинокомедии, на этот раз не смог одержать творческую победу.

Пути построения идейно-художественной структуры фильма многообразны, творческая индивидуальность здесь выражается в полной мере, и, если не рассматривать всей истории кино, а назвать только работы последних лет — «Поэму о море», «Повесть пламенных лет», «Судьбу человека», «Балладу о солдате», «Сережу», теперь и «Девять дней одного года»,— то и они в этом отношении весьма показательны. Подлинно новаторское искусство — всегда искусство большой идеи, ясной мысли, высокой партийности, гражданской страстности. Такое искусство, проникнутое значительным философским пафосом, способно заражать своими идеями зрителя, вести его за собой, поднимать его эстетическую культуру. Без этого, конечно, невозможен тот диалог между автором и зрителем, о котором мы немало сейчас все говорим.

Будем надеяться, что сегодняшняя встреча активизирует разработку киноэстетики, критику философских концепций реакционного буржуазного киноискусства. На Западе выходит немало книг по теории кино. Уже вскоре после изобретения Люмьера появился философский трактат, одна из глав которого рассматривала первые шаги кино. Если сказать, что книга эта называлась «Творческая эволюция» и принадлежала перу Анри Бергсона, то станет понятным, что попытка теоретического осмысления изобретения кино была осуществлена здесь с позиции, враждебной нашей философии. К тому же о каком киноискусстве тогда можно было говорить...

Но на Бергсона в буржуазной философской и эстетической литературе, в том числе литературе по вопросам теории кино, делаются многократные ссылки.

Авторы такого рода работ часто обращаются к кинематографической практике, пытаясь и ее по-своему обработать и использовать. Но мы уделяем мало внимания полемике с подобного рода теоретическими работами.

Режиссер Л. КУЛИДЖАНОВ:

— Если бы меня спросили, чего я боюсь в искусстве больше всего, я сказал бы так: больше всего боюсь эпигонства. А оно как раз появляется оттого, что художник не хочет или не умеет говорить по-своему. Я твердо убежден в том, что советский художник может быть партийным только тогда, когда он верен самому себе. Для людей, выросших в иных условиях, это может прозвучать парадоксом. Для нас никакого парадокса тут нет.

Разговоры о новом языке кинематографии, начавшиеся в последнее время и у нас и за рубежом, вызывают немалое любопытство, но они кажутся мне до некоторой степени схоластическими. Язык искусства всегда индивидуален. То, что сказано кинематографистом по-своему,— это и есть язык кино. То, что механически заимствовано у дурных ли, у хороших ли образцов,— это не язык искусства, не язык кино. Вот почему меня не волнуют споры о современности или несовременности крупных планов, панорам, длинных

и коротких монтажных кусков. Современность языка — в образе мыслей художника.

— В чем видите вы опасность для индивидуальности художника и его выразительного языка?— спрашивают Л. Кулиджанова.

— Могу сказать о самом себе: в недостаточной личной требовательности к своему искусству. Да не покажется вам мой ответ банальным. Там, где режиссер в самом деле требователен к себе, он в конце концов находит свои средства выражения, свое слово в искусстве. И тогда он интересен, нужен зрителю. Тогда, когда художник почему-либо устал, или разуверился в своей способности искать и находить неповторимое, или позволяет себе рассуждать по известной формуле «сниму, а там посмотрим...»— тогда-то и возникают «общие места», а, значит, искусство терпит ущерб.

Надо сказать, что и сценарий нередко провоцирует на «общие места», то есть казенщину и штамп. Но сейчас не хочется начинать пререканий с драматургами — штампами грешат и режиссура и актеры.

Существует «соблазн проходимости». Бывают штампы, облегчающие задачу художника: знакомые слова, интонации, мизансцены, не вызывающие возражений ни с чьей стороны— так они привычны. Вот одна из подстерегающих нас опасностей! Надо очень строго, бескомпромиссно относиться к своему искусству, чтобы не поддаться этому соблазну.

Нельзя забывать о том свойстве искусства, которое я назвал бы так: первородство... Искусство никогда не бывает вторичным, заимствованным, уже опробованным. Это всегда открытие. Я очень ценю двух режиссеров «послевоенного» поколения— Михаила Швейцера и Марлена Хуциева — за их первые картины «Чужая родня» и «Весна на Заречной улице» (эта картина поставлена Хуциевым совместно с Ф. Миронером). Я бы сказал так: эти режиссеры предложили новый класс реалистического художественного мышления в кинематографии, взяли новую высоту, и это было то «свое», с чем они пришли в искусство. Мы можем надеяться, что они не уступят никаким соблазнам и ни в коем случае не снизят взятый ими художественный уровень. Вместе с другими лучшими советскими режиссерами они делают современный фильм более и н т е л л е к т у а л ь н ы м — надеюсь, это мое приблизительное определение будет понято правильно. В конце концов интеллектуальность и есть содержательность современного фильма, отражающего глубину действительности.

Наше кино, естественно, тесно связано с мировой кинематографией. Сколько бы ни было принципиальных идейных различий между советским кино и кинематографией капиталистического мира, какие-то общие черты есть. В последнее время я просмотрел множество зарубежных фильмов, в том числе картины Клемана, Рене, Руша и многих других интересных мастеров. Надо сказать, что и они ищут более содержательное, более интеллектуально наполненное искусство — в этом особенность прогрессивного кино наших дней. Разумеется, незачем и говорить, что интеллектуальное содержание нашего и зарубежного фильма различно, иногда в к о р н е различно, в зависимости от идейной направленности художников. Но современный фильм не может быть бессодержательным — вот что характерно для киноискусства наших дней. И я не представляю себе сейчас кинематографиста безынтеллектуального.

Советский кинематографист стремится к совместным размышлениям со зрителем. Он хочет активизировать мысль зрителя, тем самым и его поступки. Так и осуществляется коммунистическая партийность нашего кинематографиста.

Я говорил о «соблазне штампа». Есть и другой — «соблазн безмыслия». Некоторые режиссеры, недавно пришедшие в кино, так увлекаются изживанием дидактики, риторики и других грехов прошлых лет, что уходят в противоположную крайность — ставят фильмы ни о чем, ни для чего. Бесцельные фильмы. Думаю, к числу таких можно отнести «Високосный год» Анатолия Эфроса. Невозможно понять, о чем этот фильм, для чего он? Поток жизни проносится по экрану — и только. Что это — новаторство? Нет. Тут-то как раз и видно, как режиссер собирал «с миру по нитке». Ясно представляешь себе, что видел на экране режиссер и что ему понравилось. Но ведь это и есть эпигонство!

Анатолий Эфрос — чрезвычайно одаренный режиссер, и я верю — он многое даст нашей кинематографии, но надо же называть вещи своими именами, даже если это неприятно.

Будем жить в кино не штампами и не антиштампами, а живой мыслью о современности!

Драматург и критик С. ФРЕЙЛИХ:

— Советское кино заявило о себе миру фильмами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова. В образах экрана они открыли новую, социалистическую действительность, и сама эта действительность разбудила их таланты. Каждый из них мог бы сказать о себе словами Эйзенштейна: «Через революцию к искусству — через искусство к революции».

Нивелировка индивидуальной точки зрения в период культа личности была губительной для искусства. Ведь, скажем, в «Ушакове» М. Ромм владел той же мерой мастерства, что и в «Ленине в Октябре», а потом в картине «Девять дней одного года», но в «Ушакове» не нашла выражения индивидуальность художника, дорогие ему мысли — и фильм не оставил заметного следа в душе зрителя.

И С. Герасимов в «Надежде», и С. Юткевич в «Скандербеге» владели всеми секретами режиссуры, а фильмы получились холодными. Но зато как заиграла жизнь в их же картинах «Тихий Дон» и «Рассказы о Ленине» — мы почувствовали в них «индивидуальное», лично ими пережитое, увиденное именно их глазами.

«Мичурин» Александра Довженко был в первом варианте выдающимся произведением по глубине философских раздумий. Потом картина переделывалась и при этом приобрела характер иллюстрации к биографии ученого. Исчезло гражданственное начало фильма.

А ведь талант художника — это воля искусства, его гражданственность. Серая картина есть результат равнодушного отношения к трудностям народной жизни.

Об этом думаешь сейчас, когда мы ведем борьбу с серостью в нашем искусстве, когда появляются все новые яркие таланты, к которым мы должны относиться как к народному достоянию. Социалистический реализм побеждает в картинах «Судьба человека», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Мир входящему» — столь разнообразных по стилю и по жанрам. Они не исключения, а скорее типичные явления для советского экрана, вновь обретшего гражданский пафос и поэзию.

Проблема индивидуальности мастера должна стать важнейшей для нашей критики, если она хочет способствовать успешному развитию кино. Но такая задача под силу лишь критику, самому имеющему индивидуальность, свои художественные привязанности и выношенные темы. В воспитании такой критики — задача журнала.

Критик И. ВАЙСФЕЛЬД:

— Каково место теории в практике киноискусства? На этот счет есть разные мнения. До XX съезда партии существовало пренебрежительное отношение к теории, развитие ее искусственно сдерживалось. Так же как одно время свертывалось производство фильмов, свертывалось и издание книг о кино, особенно теоретического характера. Считалось, что все вопросы киноискусства можно решить в административном порядке, эмпирически. Теперь, когда создана совершенно новая, плодотворная для искусства обстановка, пережитки старых, вульгарно-социологических взглядов на кино и его теорию полностью не изжиты.

Теоретики и критики должны выступить против убогого представления о творческом процессе, о рождении художественного произведения. Есть студии, не выпустившие, в сущности, ни одного по-настоящему хорошего фильма — не потому ли, что в них вульгаризируют, крайне упрощают представление о творчестве, о возможностях художника? Директор одной периферийной студии, перед тем как запустить сценарий в производство, запирался в кабинете и сам переписывал сценарии с начала до конца. Вот вам и уважение к индивидуальности художника! Отсюда и обезличенность фильмов этой студии.

Наряду с вульгарно-социологическим приходится сталкиваться и со снобистским вариантом того же пренебрежительного отношения к теории. На дискуссии во время международного фестиваля один зарубежный критик выступил с утверждением, что критика и теория, конечно, нужны, но они должны идти только вслед за практикой, иначе, мол, получится подстегивание искусства. Верно, что исследователь должен обобщать художественный опыт. Но для чего? Для того, чтобы участвовать в общей работе и, если надо, опережать практику. Еще в 1928 году, до появления у нас художественных звуковых фильмов, Эйзенштейн, Пудовкин и Александров выступили с известной «Заявкой», в которой они намечали пути развития искусства звукового фильма. Теория заглядывала в будущее. Это ли не пример активного вторжения эстетической мысли в живой, творческий процесс! Таких примеров можно привести немало. Эти традиции советской кинотеории, как мне кажется, необходимо всячески поддерживать и развивать. Теоретики, крити-

ки могут анализировать конкретные произведения кино и вместе с тем выдвигать свои рабочие гипотезы, рабочие формулы, способные увлечь художника, ярче раскрыть его индивидуальность, подсказать ему интересные, до конца не исследованные направления в творчестве. В живом, плодотворном, творческом участии в жизни киноискусства и заключен, на мой взгляд, смысл нашей общей теоретической работы.

Кандидат философских наук Е. ГРОМОВ:

— Старые предрассудки сказываются в том, что партийное начало в искусстве все еще иногда противопоставляется общечеловеческому. А ведь коммунистическая партийность находит единственно верное решение общечеловеческих вопросов. Это относится и к лучшим образцам нашего искусства, и к лучшим трудам марксистско-ленинской эстетики.

Многие советские художники умеют находить в конкретных человеческих характерах наших десятилетий разрешение общечеловеческих проблем. Быть верным своему времени — не значит следовать конъюнктуре. Связь с временем предполагает умение художника видеть «вековое» в «сегодняшнем». Конъюнктурщина же ведет к упрощению человеческих характеров, делает художника близоруким.

Я испытал неудовлетворенность от разработки образа Вальгана в фильме «Битва в пути», потому что сложный — в романе Г. Николаевой — характер, несущий в себе противоречия сложного времени, был упрощен режиссером и актером почти до степени заурядного очковтирателя. Уж не ради «актуальности» ли? Ведь в Вальгане тоже отразились большие проблемы времени, и не надо подходить к таким образам поверхностно. По-партийному выражать свое отношение к тому или иному явлению жизни — вовсе не значит причесывать это явление под ту или другую догму. Партия учит нас видеть жизнь в ее развитии, а не в схеме.

Бедой нашего искусства в течение ряда лет было стремление в любом случае, в любом фильме отразить все темы дня. Бывали случаи, когда даже автора небольшого рассказа упрекали в том, что он недостаточно полно отражает действительность. Не потому ли создатели фильма «Битва в пути» пытались сказать все, что только возможно, о современниках — начиная с борьбы против культа личности и кончая самодеятельным строительством квартир? Художник должен знать о современниках все, а сказать о них самое главное, вот тогда, видимо, в фильме не будет ничего приблизительного... И здесь, в отборе главного, художник «находит себя». Так сумел рассказать о жизни по-своему, о том, что его больше всего волнует, Лев Кулиджанов в картинах «Отчий дом» и «Когда деревья были большими». В них по-настоящему сказалась индивидуальность режиссера-художника.

Должен ли художник непременно «прятать» свою тенденцию, свое отношение к тому, что он изображает? Опыт советского кино показывает: в этом отношении возможны различные творческие решения. Возможен стиль Довженко с его открытым, прямо выраженным отношением к людям, мыслям, поступкам; возможен и стиль Райзмана, обычно «прячущего» свою тенденцию. Однако в фильме «А если это любовь?» авторская тенденция уж настолько спрятана, что у зрителя возникает необходимость в дополнительных комментариях к фильму.

Наше искусство развенчивает буржуазную легенду об унификации личности коммунизмом. И то, что советская кинематография успешно создает неунифицированные фильмы, помогает бороться против буржуазной клеветы на коммунизм.

Кандидат философских наук Е. ЯКОВЛЕВ:

— Когда партийность настолько пронизывает все существо художника, что становится как бы его внутренним состоянием, тогда она проявляется во всем — в том числе и в стиле произведения, в поисках новой формы, в вúдении мира. В лучших эпизодах таких фильмов, как «Летят журавли», «Мир входящему», «Девять дней одного года», мы ощущаем мировосприятие художника-современника, и выразительные средства кино служат этому.

Когда же партийность — только рассудочное понятие, тогда появляются фильмы, в которых отдельные мысли, может быть, верны и современны, но художественное воплощение убого.

Такие фильмы были характерны для периода культа Сталина, когда творческая индивидуальность мастеров искусства зачастую подгонялась под общий трафарет. Надо сказать, что и сегодня еще создаются фильмы, в которых партийная позиция их создателей проявляется в декларациях, а не в художественном решении. Достаточно посмотреть

фильм «Барьер неизвестности». Смотришь на героев этого фильма и удивляешься — какие они серые и скучные, как любят разглагольствовать. И даже такие талантливые актеры, как Н. Гриценко, А. Граве, В. Шалевич, не могут спасти фильм от риторичности, то есть художественной неправды.

Высоко партийным становится фильм художественно неповторимый, в котором художник глубоко и индивидуально раскрывает большие темы современности. Из последних фильмов это уже упоминавшаяся картина М. Ромма, «Иваново детство» молодого режиссера А. Тарковского, «Битва в пути» В. Басова.

Но партийная страстность имеет еще одну сторону: она должна проявляться не только в умелом использовании уже сложившихся средств кино, но и в исканиях новых его форм, соответствующих времени построения коммунизма, покорения космоса, проникновения в глубины атома.

Такие поиски — неотъемлемая черта творчества С. Эйзенштейна, братьев Васильевых; всегда в поисках Ромм, Чухрай, Калатозов.

Не забудем мечты В. И. Ленина, о которой он страстно, взволнованно говорил К. Цеткин: «... должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию». Это время пришло.

Режиссер А. ЗГУРИДИ:

— Меня радует этот разговор. Правда, сегодня ничего не сказано о документальных и научно-популярных фильмах, а ведь и в этих жанрах индивидуальность художника имеет первостепенное значение.

Я не согласен с теми товарищами, которые полагают, что автор научно-популярного фильма должен выступать непременно со своей личной научной концепцией, подобно тому, скажем, как писатель А. Казанцев выступает с гипотезой о тунгусском метеорите... Нет ничего унизительного для автора научно-популярного фильма, если он выступит в роли популяризатора идей Павлова, Эйнштейна, Докучаева. Но, разумеется, свои взгляды, своя убежденность, страстность у него должны быть и обязательно — свое образное решение темы.

Мне понравился рассказ М. И. Ромма о том, как молодой режиссер А. Тарковский пришел к решению ставить фильм, когда нашел свое образное воплощение темы. Вот пример для каждого кинематографиста. Без этого нельзя приступать к постановке фильма.

Мы ждем помощи от теоретиков искусства, философов в исследовании проблем научно-популярного кино.

Заключая беседу, Л. Погожева говорит:

— Не только художественное произведение, но и критика должна быть образной и, следовательно, отражать индивидуальность мысли. Вспомним великолепные художественные образы в трудах Маркса, Энгельса, Ленина, навсегда вошедшие в сознание миллионов людей. Иной не может быть страстная партийная мысль!

Многие теоретики искусства и критики должны сами избавиться от дурного, обезличенного стиля мышления, отдающего холодом догматизма, скукой штампа, и того же требовать от художника.

Многие статьи по вопросам эстетики написаны так безлико, так далеки они от образной мысли, что читать их невозможно. Надо отделаться от ложного теоретизирования, бесконечного повторения штампов, от словесного мусора, отталкивающего художника от сочинения по эстетике.

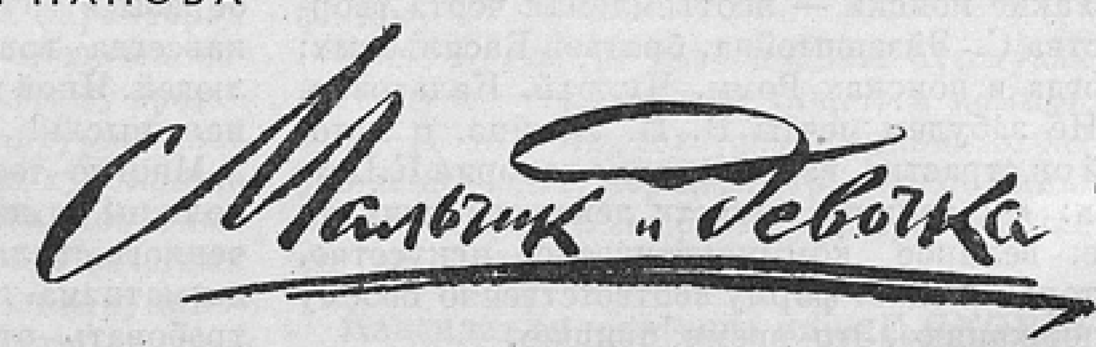
Нам долго прощалась плохая работа. Пора выполнить наш долг перед художниками и зрителями.

И может быть, счастливым переменам, которые придут в самом недалеком будущем, послужит и этот наш разговор.



В. ПАНОВА





Огромное море заполняет экран, огромное вечное море. Белые гребни, завиваясь, идут на зрителя и с грохотом разбиваются о невидимый берег.

Стеной стоит море.

Музыка рождается из грохота.

Начинает падать стена — быстрее, быстрее, и появляется небо без горизонта; не видно, где стало море небом,— слились они у края земли.

Море отодвигается, удаляется — во весь экран разворачивается песчаный берег: песок, песок — бесконечный, как пустыня.

Можно сказать: мы в Крыму.

Но правильней сказать: мы на земном шаре.

Уходит берег.

И возникает другая стена — горы. Строгие, величавые.

На их фоне идут заглавные титры.

— Уезжаю в Крым,— сказал мальчик товарищу.— Отец достал путевку.

Они стояли у открытого окна, а в скромно обставленной комнате танцевали нарядные мальчики и девочки — их сверстники, окончившие школу только что, на днях.

— Тебя посылают в Крым?— переспросила девочка, танцевавшая с подругой рядом.— Счастливый!

Под окном прошел взвод молодых солдат, военных курсантов,— в этот час у них была вечерняя прогулка, и они шли с песней, четко печатая шаг.

Мальчики из окна посмотрели на проходящих солдат, и кое-кто из идущих в рядах взглянул на открытое окно, откуда неслась легкая музыка и где мелькали белые девичьи платья, прически, руки... Взглянул и отвернулся, увлеченный песней и строем.

Удалился грохот военной песни и четкого шага.

— В санаторий,— сказал мальчик.— Я просил туристскую путевку, но мама настояла на санатории. Чтобы я отдохнул перед мужской жизнью, как они выражаются.

И докурив, они с товарищем пошли танцевать, разбив девичью пару, и та девочка повторила мальчику:

— Счастливый. В Крыму так красиво. Отдохнешь как следует...

— А я и не устал! — сказал мальчик, как ему и полагалось сказать,

В соседней комнате стояли мать и отец.

Они были еще молодые и никак не могли поверить, что их сын уже вырос и вот окончил школу, и стоит у окна, и курит, и танцует с девочкой — белым мотыльком.

— Подумай,— сказала мать,— это наш малыш окончил школу!

— Пусть путевка будет твой подарок,— сказал отец,— а я подарю ему электрическую бритву. Если дадут премию,— добавил он озабоченно.

— Все-таки — что же дальше? — спросила мать.— Так ничего и не решили...

— Успеем решить! — ответил отец. — Пока что пусть выспится да поджарится на солнце хорошенько...

Ехал мальчик в простом вагоне на боковой полке и то смотрел на спутников, то в окно. Спутники как спутники: молодая мамаша с ребеночком, старушка с узлами, флотские ребята из Севастополя и парень с гитарой, который пел всю дорогу песню про любовь.

Закричит ребеночек —мамаша берет его покормить, тогда нужно деликатно отвернуться и смотреть в окно.

Пробегают мимо заводские трубы, бескрайние поля, бессчетные тропки и дороги. От столба к столбу тянутся провода, они разлиновали и пейзажи и облака на небе. Кажется — вниз слетает вагон по проводам, потом взлетает вверх; появляется столб, пробегает за окном, как шторка; и опять: вниз — вверх — столб, вниз — вверх — столб. Как на волнах, летит, качаясь, вагон, везет мальчика к беспечной жизни сроком на двадцать четыре дня.

Поет про любовь парень с гитарой, бодро кричит ребеночек, стучат в домино флотские ребята.

А когда вечер, то над пейзажами за окном повисает молодой месяц, и тогда не видно полей и заводов, не видно бессчетных дорог, только темень внизу да месяц в небе, разлинованном светлыми нитями проводов.

Санаторий мальчику попался очень хороший. В большом парке у моря стоят белые дома в два этажа. Белой каменной балюстрадой парк отделен от пляжа.

По другую сторону парка — горы. Кончается парк — начинаются горы.

Между морем и горами стоит санаторий.

Мальчик приехал ночью, вышел из автобуса и пошел, куда ему сказали, озираясь на все это великолепие, залитое светом месяца. И начался его отдых.

Он просыпался в восемь, когда уже высоко стояло солнце и море пылало слепящим серебряным огнем. Он натягивал брюки, брал мохнатое полотенце, перепрыгивал через балюстраду и бежал к морю.

Утренний пляж почти пуст. Купаются вдалеке мальчишки, худые и загорелые, пускают блинчики по сверкающей поверхности моря.

Он бросался в море, нырял и плавал, наслаждаясь. Заплывал далеко, так что берег был еле виден. Зато хорошо становился виден корабль. С корабля купались моряки — дружно, по команде бросались в воду.

Под ним в темном море плыли облака. Если смотреть на них, то кажется, будто не плывешь, а летишь над облаками в небе.

Нанырявшись и наплававшись, мальчик ложился загорать, смотрел в высокое, божественно бескрайнее небо. И в небе, как и в море, плыли облака, и простор-простор был над мальчиком, и он переворачивался со спины на живот, взмахивая руками, как птица крыльями.

Тем временем пляж густо заполнялся людьми.

Великое множество отдыхающих собиралось к морю, покрывало песок, не оставляя ни одного свободного местечка, и пенило воду у берега.

Приходила женщина средних лет в кимоно из китайского шелка с узорами. К ней подсаживались знакомые, расстилали простыню и играли в карты.

Располагались неподалеку от мальчика муж и жена с тремя детьми и с корзиной провизии, из которой семья почти непрерывно ела.

На пляже становилось тесно, и мальчик, последний раз окунувшись, в отличном настроении, прищелкивая пальцами от удовольствия, шел завтракать.

Вежливо поздоровавшись, садился за стол.

— Хорошая вода сегодня, верно?— говорил кто-нибудь за столом, и мальчик отвечал с готовностью:

— Прекрасная вода!

Две тонкие руки ставили перед ним завтрак. Мальчик съедал все до крошки — у него был отличный аппетит.

После завтрака он отправлялся с компанией в горы, где за каждым поворотом открывался новый великолепный вид.

— Какая красота! — ахали женщины.

— Ну правда же, красота? — приставали они к мальчику.

— Здорово! — соглашался он.

И помогал им вскарабкиваться по крутым тропам.

Их вожак, санаторный затейник, показывал на горный ручей и говорил:

— Прошу обратить внимание, это знаменитый водопад, им еще Антон Павлович Чехов любовался, прошу обратить внимание.

И мальчик вместе со всеми обращал внимание, и нисколько ему не мешало, что все время перед ним маячили силуэты других отдыхающих.

И вместе со всеми он фотографировался на фоне гор, лесов и знаменитого водопада, а также рядом со скульптурами, поставленными для оживления местности: белым оленем и пионером-горнистом.

Опять они ехали на экскурсию. Ехали в автобусе. Мальчик сидел на заднем сиденье, и рядом с ним та женщина, что ходила на пляж в китайском халате.

Ее укачало, и голова ее беспомощно болталась у мальчика на плече.

— Надо, товарищи, прибегнуть к хоровому пению,— сказал затейник.— Прошу, товарищи.

И он запел. Экскурсанты подхватили кто как умел. Но и хор не помог женщине, которую укачало.

— Ну хорошо, товарищи,— сказал затейник, прерывая пение. — Выйдем на воздух, сфотографируемся, а то отдыхающей плохо.

И все вышли фотографироваться.

Потом мальчик шел со всеми и слушал, как неутомимый затейник говорит:

— Прошу обратить внимание. Царская тропа. Протяженность четыре километра семьсот пятьдесят метров. Любимое место Антона Павловича Чехова. Прошу обратить внимание, товарищи.

После экскурсии мальчик играл в теннис с пожилыми отдыхающими и все время бегал для них за мячами, потому что пожилые люди не могли и не хотели бегать сами.

И опять была кормежка. За столом сосед мальчика стал требовать:

— Я же просил жаркое без лука, мне нельзя с луком, уберите лук!

И ему поставили жаркое без лука, а мальчику было немного неловко, что взрослый человек так шумит из-за лука, но другой его сосед сказал:

— В нашем положении диета — вещь серьезная. Съешь чего-нибудь не того и будь здоров — загнулся...

А вечером было кино на открытом воздухе, с поцелуями героев и громкими — на всю окрестность — голосами, от которых дрожала листва акаций в парке.

Перед сном, в симпатичном обществе взрослых людей, на террасе мальчик участвовал в разговоре. Один отдыхающий говорил:

— В наши дни люди живут долго, поэтому все у них дольше теперь: и детство дольше, и молодость, и зрелость. Прежде в двадцать лет человек считался зрелым...

— Средняя продолжительность жизни была в два раза меньше, — сказал другой отдыхающий.

— Вот именно,— сказал первый.— В двадцать лет считался зрелым, а теперь человеку под сорок, а он все для окружающих Костя или Шурик.

— Лермонтову было двадцать семь, когда он погиб,— сказала почтенная дама,— а он уже был великий поэт.

— Да,— сказал второй отдыхающий.— А теперь поэту под сорок, а он все еще начинающий.

Мальчик сидел на перилах террасы и смотрел на луну. Она очень подросла с тех пор, как он ее видел из вагонного окна.

— У вас Лермонтова в восьмом классе проходили? — спросили у него.

— В восьмом,— ответил он.

— А теперь в каком будут проходить, интересно знать, — сказал первый отдыхающий.

И опять день, опять море, опять купанье.

Пожилые мужчины лежали на пляже рядом с мальчиком, и один сказал:

— Первые дни было двести двадцать на сто тридцать.

— Кошмар! — сказал другой.

— А сейчас немного снизилось — нижнее сто десять, а верхнее двести.

— Все равно кошмар,— сказал другой.— Вам нельзя было ехать на юг.

Пришла на пляж незнакомка в большой войлочной шляпе.

Мальчик осторожно заглянул под шляпу: незнакомка, стройная и легкая, годилась ему в матери.

— Молодой человек,— окликнула его женщина в китайском халате,— будьте добры, принесите мне зонтик — шестнадцатая комната...

Он побежал, нашел зонтик в шестнадцатой комнате, принес женщине и очень вежливо отдал, а она взяла, едва взглянув на мальчика, потому что, как всегда, играла в карты. Ей тоже, наверно, было за тридцать, она напоминала ему мать, и он был с ней вежлив, как с учительницей,— он был воспитанный мальчик.

Около играющих стоял затейник и смотрел, как играет женщина. Он сказал:

— Приятный молодой человек.

— Да,— сказала женщина.

— Только все время один да один.

— Образуется,— сказала женщина и посмотрела на затейника. И они улыбнулись.

Мальчик не слышал их разговора.

Мимо прошел толстяк с градусником и стал измерять температуру воды в море, не доверяя сведениям, обозначенным на доске у входа на пляж, а жена ему кричала из гущи отдыхающих:

— Костя, тебе нельзя купаться, если меньше двадцати четырех, Костя, ты помнишь, что доктор сказал?

Толстяк наклонился над водой, и жена подошла к нему, чтобы посмотреть на градусник, и они стояли у берега по щиколотку в воде, а мальчик сердито смотрел на них. Потом он отвернулся и лег на спину,— в небе высоко-высоко шли самолеты, оставляя белые полосы. Мальчик следил за ними, потом перевернулся на живот, взмахнув руками, как птица крыльями.

Чего-то ему не хватало. Ему не хватало чего-то для полноты счастья.

Жизнь подсказала ему и показала, чего не хватает.

На пляж пришла и расположилась рядом с мальчиком пара новеньких: громадный мужчина атлетического телосложения, коротко стриженный, уверенный, неторопливый, и его спутница, нежная и молодая.

Они пришли на пляж, держась за руки; потом побежали к морю, держась за руки; а потом мужчина вынес женщину из воды на руках, а она смеялась и неожиданно быстро поцеловала его.

Весь пляж смотрел на эту пару, и мальчик тоже смотрел.

Две женщины за спиной у мальчика сказали:

— Все-таки это безнравственно — целоваться при посторонних.

— Смотреть противно.

Но смотреть было совсем не противно, женщины покривили душой.

Затейник сказал:

— Молодость — это половина счастья, а любовь — это его вторая половина, причем лучшая.

Женщина в китайском халате оторвалась от карт и сказала с улыбкой:

— Это еще вопрос, какая половина лучше.

Эти разговоры мальчик услышал.

Нестерпимо скучно вдруг стало ему.

Он огляделся.

Нестерпимо тесно вдруг показалось на пляже.

Рядом с ним, закрывая от него даль, возвышалась фигура мужчины-гиганта. У ног мужчины на песке сидела женщина. Она сидела, обняв свои колени, нежная и влюбленная.

Мальчик встал и пошел меж человеческих рук, ног, голов, туловищ, набросанных на песке.

Пошел в парк. Женщины попадались ему навстречу. Одна прошла, другая, третья, четвертая...

Он всматривался в них вопросительно. Не то чтобы сравнивал и выбирал, нет, все было бессознательно — и поиски и тревога, что толкала на поиски. Ни одно лицо его не привлекало, к тому же все женщины были старше его, годились ему если не в матери, то в старшие сестры.

Он сел на скамейку. Две тонкие ветки орешины покачивались над его головой, густая сеть теней лежала на дорожке. Между деревьями, в глубине парка, стояла белая скульптура — лыжник, прыгающий с трамплина.

В конце аллеи показалась тоненькая девушка в светлом платьице. Мальчик насторожился. Она подходила все ближе, чуть улыбаясь, и он уж подумал, что эта улыбка адресована ему, и оживился... Но оказалось, что не ему улыбается девушка, а своему молодому человеку, который шел ей навстречу и которого мальчик заметил только тогда, когда тот прошел мимо. Молодой человек взял девушку под руку, и они ушли своей дорогой. Оживление мальчика прошло, он разочарованно откинулся на скамейке.

А потом он сидел на перилах террасы и слушал взрослые разговоры.

— Первый раз я влюбился, когда мне было девять лет,— сказал затейник.— Ей было столько же, и, на мое счастье, она не ответила мне взаимностью — я бы не знал, что мне с этой взаимностью делать.

— В девять лет — это редкость,— сказал другой.— Хотя, как говорится, любви все возрасты покорны.

— А вы, молодой человек, уже бывали влюблены? — спросил кто-то у мальчика.

Но за него ответил затейник:

— Молодому человеку о любви разговаривать не полагается, ему полагается стесняться. Конечно, бывал, о чем тут спрашивать.

Мальчик был рад, что не надо отвечать. Он спрыгнул с перил и ушел на свою скамейку в парк, чтобы посидеть в одиночестве. Две тонкие ветки покачивались над его головой, светясь в лунных лучах...

... Две ветки — и две молодые руки, тонкие и точеные.

Не раз они протягивались перед мальчиком, подавая ему еду; но до сих пор он както не поинтересовался взглянуть на ту, которой они принадлежали.

— Спасибо, красавица,— сказал кто-то за их столом.

Он поднял глаза и увидел милый профиль, уголок свежего рта и пушистую прядку из-под косынки.

И обрадовался — это было то, чего ему не хватало, то, что он искал.

Почему он не замечал эту девочку, эту подавальщицу? Может быть, потому, что она

была одета как все подавальщицы — в серенькое платье, передник и косынку,— неотличимо.

— Здравствуйте! — сказал мальчик.— Это вы!

Она взглянула на него смущенно-вопросительно, но вслух не спросила — что это значит.

Наступило время обеда.

Все уже поели и ушли, когда пришел мальчик.

Он сел за пустой столик.

Подошла девочка, принесла первое. Он сказал:

— Здравствуйте!

— Мы уже здоровались,— сказала девочка.— Утром.

— Ну, утро — это было давно! — сказал мальчик.

«Это ты просто так,— спросила она беглым взглядом,— или есть в твоих словах значение?..»

И отошла к соседнему столику, чтобы подать суп другому отдыхающему, а мальчик посматривал на нее, рассеянно мешая ложкой в тарелке. Девочка прилагала все усилия, чтобы не смотреть на него,— лицо ее стало напряженным от этих усилий,— но, проходя обратно с пустым подносом, не выдержала — посмотрела. И обрадовалась: смотрит!.. И мальчик обрадовался: посмотрела!..

— Вы заняты с утра до вечера, с утра до вечера,— сказал он, когда она принесла второе.— А погулять когда же?

— Мы работаем посменно,— сказала девочка.— День я, день Таня.

— Теперь я узнал, как вас зовут! — сказал мальчик.

«Как это?..»— спросила она глазами.

— Вас зовут не Таня! — объявил он, и они улыбнулись друг другу.

Раньше он ничего не замечал, кроме платьица — такого же, как у всех остальных подавальщиц, кроме передника, и воротничка, и косынки — таких же, как у всех остальных подавальщиц; одинаковые, они сновали по столовой взад и вперед.

Теперь он видел ужасно много, и все больше и больше, открытие за открытием приходило к нему.

Видел ее глаза и ресницы.

И руки.

И улыбающийся нежный рот, и белые зубы.

И легкую ее походку, и легкие стройные ноги.

Он садился так, чтобы ее рука коснулась его, когда она ставила ему на стол. Рука касалась, девочка отдергивала руку, обожженная. Он смотрел ей в глаза,— душа его уходила в пятки, но он смотрел.

Еще в дверях столовой она опускала глаза, старалась не смотреть на него —знала уже, что он глядит на нее неотступно. Но не удерживалась и украдкой поднимала взгляд,— так и есть, глядит, глядит...

Он теперь приходил завтракать, обедать и ужинать позже всех, чтобы одному быть за столиком.

И они разговаривали — мельком и тихо, как заговорщики.

— Сегодня вы работаете — значит, завтра вы свободны?— спрашивал мальчик.

— Свободна,— отвечала девочка.

Ее голос был как тихая музыка.

— Свободны? — переспрашивал он, чтобы еще раз услышать музыку.

— Свободна,— откликалась она. Та же музыка...

— Может, сходим погуляем? — спросил он, как в воду бросился.

Она отошла, ничего не ответив.

— Может быть, сходим погуляем?— уже настойчивее спрашивал мальчик, когда она появлялась снова.

— Не принято с отдыхающими,— отвечала она уходя.

Он огорчался, а когда она возвращалась, спрашивал:

— А в кино?

— С отдыхающими тоже не принято,— отвечала она и торопилась убрать посуду.

— Но я же не виноват, что я отдыхающий! — говорил он ей вслед, и она смеялась и чуть-чуть поворачивала голову. Какой поворот!

На пляже, среди взрослых, мальчик скучал — здесь не было таких глаз, как у девочки, таких рук; здесь люди ходили неуклюже, ноги разъезжались в песке; красивая пара перебралась на другое место, их было плохо видно, да мальчик и не смотрел. С пляжа он бежал в столовую бегом, радуясь этой захватывающей игре. Он был весело взвинчен, прищелкивал пальцами и насвистывал песню, которую играл в вагоне тот парень с гитарой.

— Извините, пожалуйста,— говорил он толстяку Косте, нечаянно толкнув его.— Я очень спешу.

— Надо отдыхать, а не спешить,— сердито говорил толстяк.

— После ужина я вас жду!— заявлял он девочке, стараясь говорить как можно решительнее.

А она делала вид, что не слышит.

— Ну, пойдемте, пройдемтесь, никто и не увидит,— уговаривал он, и голос его вдруг менялся — из решительного становился просительным, совсем как у маленького мальчика.

— После ужина я еще целый час буду занята,— говорила она.— Даже час с половиной.

... Тот же это ужин или другой? Сколько времени прошло?..

— Я буду ждать хоть два с половиной! — говорил он весело.— Хоть три с половиной! Сколько хотите — и с половиной!

Вот видишь, говорил он ей всем своим видом, какой я веселый, бодрый, как легко тебе будет со мной — одно удовольствие.

Он все больше нравился девочке, она изнемогала — до того нравился; но отвечала:

— Нельзя, у нас это не одобряют.

... Сколько времени прошло?..

— Кто не одобряет? — спрашивал он капризно.

— И начальство и девочки,— отвечала она.

— Зверское у вас начальство,— говорил мальчик.— И зверские девочки.

Она смотрела на него затуманенным взглядом, но повторяла:

— Нет, нельзя!

Вечерами на террасе отдыхающие вели свои степенные беседы уже без мальчика — он бродил вдоль моря, пускал блинчики и говорил:

— Зверское начальство! Зверские девочки!

А она сидела у себя в общежитии на кровати и примеряла клипсы.

— Таня, а Таня,— говорила она подруге,— не знаешь, какие клипсы сейчас в моде? Перламутровые в моде?

— На московской балерине я видела клипсы,— говорила Таня.— Представляешь, две живые ромашки!

— Ну, ромашки — это слишком просто,— сказала девочка.

На другой день в столовой он заметил ее новые клипсы и радовался и был горд — она хотела ему нравиться!

— И ничего не зверское,— сказала она, улыбаясь, видя, что он заметил клипсы.

— Ну что плохого — посидим часок у моря? — спрашивал он.— Или в парке?.. Чего они, собственно, не одобряют, странные люди?

— Просто у нас не принято,— объясняла она.— Отдыхающие должны отдыхать.

— Ну, от чего мне отдыхать?— говорил он.— В такие ночи грех заваливаться спать! Честное слово, грех!

— Нет, нельзя! — говорила она.

Когда она была выходная, подавала за столом ее сменщица Таня, толстуха с короткими руками, и мальчик скучал, плохо ел, не находил себе места ни у моря, ни на теннисной площадке, где отдыхающие играли под наблюдением врача.

— Ну, в чем дело, молодой человек?— спросил его затейник.— Поехали на экскурсию! К Бахчисарайскому фонтану, а?

— Спасибо,— сказал мальчик.— Не хочется.

— Вы что, заболели? — спросил затейник.

— Нет, почему, я здоров,— сказал мальчик.

— Вид невеселый.

— Просто скучновато.

— Это у нас скучновато? — спросил затейник.— Ну, что вы! Сплошное веселье. Дым коромыслом. Поехали, а? С ночевкой. Дружным коллективом. Переночуем на турбазе, завтра вернемся.

— Завтра? — переспросил мальчик.— Нет, спасибо, я не поеду!

— По-моему, все образовалось,— тихо сказала женщина в китайском халате, но затейник не расслышал ее слов и сказал:

— Одиночество вредно для здоровья, как установила медицина. Кто сказал, товарищи, «единица ноль, единица вздор»?

— Маяковский! — сказали отдыхающие.

— Правильно! — сказал затейник.— Маяковский и никто другой.

И шумной толпой отдыхающие пошли к автобусу, а впереди шел затейник.

И наконец она сказала:

— Хорошо.

Только что он, наверно, что-то очень пылкое говорил ей, очень убедительное и вдруг осекся, потому что она сказала, прервав его:

— Хорошо...

Это было утром, и весь день он неистово играл в теннис и неистово купался, и неистово извинялся направо и налево, потому что никого не замечал на пляже и на всех

натыкался: и на игроков в карты, и на толстяка с градусником, и на чету с корзиной провизии, из которой кто-нибудь все время доставал продовольствие и жевал,— чуть не опрокинул он эту корзину, будь она проклята!

За обедом она повторила, не улыбнувшись, очень серьезно:

— Хорошо.

— После ужина? — спросил мальчик и перевел дух — словно бежал за кем-то и вот догнал, держишь за рукав, и больше он не побежит.

— Да.

— Я вас буду ждать в той аллее, где скульптура лыжника,— сказал мальчик, и сказал тоже очень серьезно и внятно.

Он сел на скамейку, над которой протянулись две тонкие ветки, и ждал.

Но тут в аллею набежало множество отдыхающих во главе с затейником. Они начали играть в какую-то игру, гоняясь друг за другом и хохоча. Время от времени кто-нибудь кричал мальчику:

— Идите к нам! Чего вы там скучаете в одиночестве!

Ему пришлось встать и уйти с этого места, и он очень беспокоился, что пропустит девочку,— было довольно темно. Но она показалась вдали, и он быстро пошел ей навстречу.

Они шли по ночному парку, густому, как лес. Издали доносились голоса играющих, хохот и хлопанье в ладоши.

Они шли медленно и молча. Он не знал что сказать.

— Как тихо,— сказал он.

— Да,— сказала она.

— Теплый какой вечер, правда? — спросил он.

— Да...— отозвалась она.

Решился, взял ее за руку.

Она не отняла.

Покрепче сжал ее руку, она ответила пожатием...

Повернулся к ней, посмотрел — она подняла глаза навстречу.

И когда он обнял ее за плечи, она прижалась к нему.

Обнявшись, скрылись они в глубине парка.

... Сколько времени прошло?..

Вот они на берегу моря, залитого лунным светом. Стеной вздымается море, спокойное, чуть дышащее.

— Какая ты красивая! — говорит мальчик.

Даже когда он любовался ею, он не думал, что она такая красивая.

— Ничего не красивая, самая обыкновенная,— тихо говорит она.

— Нет,— говорит он и берет ее за руку.

— Да, — говорит она, но думают они уже о другом, только повторяют машинально несколько раз:

— Нет.

— Да.

На ней простенькое платье, босоножки, перламутровые клипсы в ушах, волосы подвязаны ленточкой. Или это лунный свет сделал ее такой красивой?

— Золушка,— говорит он медленно.

— Что?..— спрашивает она.

— Нет, так,— говорит он.

— Ты такой особенный,— говорит она.— Ты, наверно, знаешь много такого, что я не знаю. Как я тебе понравилась, не пойму.

... Сколько прошло времени?..

Они сидели на камне у берега ночного моря, и волны докатывались почти до самых их ног.

— Ты мне сразу понравился, как только приехал,— сказала девочка.

— Да?— удивился он.

— Сразу,— повторила она, прижимаясь к нему.

И луна светила на них — почти полная, ослепительная, вырисовывающая черные тени на белом песке.

Комната мальчика. Кроме него здесь живут еще трое. Сейчас они крепко спят.

Мальчик тихо входит, он не крадется, он просто идет тихо, чтобы никого не разбудить. Он в задумчивости...

... Девочка уже разделась. Усталая, бросилась она на постель у себя в общежитии.

Рядом спит ее сменщица, толстуха Таня,— комнатка у них на двоих. Таня спит крепко, ее не будит радио, которое у них никогда не выключается.

— Радиопередачи окончены,— говорит радио мощным голосом.— Спокойной ночи, товарищи.

— Спокойной ночи,— говорит девочка, закрывая глаза.

Они шли обнявшись по темной тропинке, по которой прежде мальчик гулял с другими отдыхающими.

Тогда в горах было людно и шумно. Сейчас пусто и тихо.

Луна зашла за облако, потемнели очертания леса и гор.

Вдруг раздался лай. Девочка вскрикнула и крепче прижалась к мальчику. Подбежали собаки, обступили их.

— Не бойся,— сказал мальчик, но ему было не по себе.

— Надо стоять спокойно,— сказала девочка,— тогда они не бросятся, я знаю.

Казалось, сейчас собаки бросятся; но они только лаяли бешено. Прижавшись друг к другу, мальчик и девочка ждали, чем это кончится.

Из темноты вышел человек и позвал собак.

— Ходят тут,— сказал человек недовольно,— дня им мало, бездельникам...

И мальчик и девочка прошли дальше мимо пасшихся коней, которые вздыхали и фыркали.

— До чего страшные,— сказала девочка.— Злющие.

— Ты знаешь, я тоже испугался,— признался мальчик.

— Ну конечно,— сказала девочка.— Ты же городской.

— У меня была собака,— сказал мальчик,— но она была такая смирная, маленькая. Китайская порода, видела таких?

— Китайская?..— сказала девочка.— Даже не слышала.

— Они похожи на кошку. Мне ее подарили, когда я в школу пошел.

— Сколько ты всего видел!— вздохнула девочка.

Он стал ласкать ее, чтобы отвлечь от пережитого страха и отвлечься самому. Страх сблизил их, она отвечала на его ласки...

Ей не спалось, она сбросила простыню и села на постели.

И мальчик встал у себя в комнате, ему тоже не спится.

Стараясь не шуметь, налил в стакан воды из графина, пьет...

«Ты спишь?» — услышал он голос девочки.

«Ты думаешь обо мне?» — услышала она его голос.

«Ты мне сразу понравился, как только приехал»,— сказал ее голос.

«Я дружил, конечно, с девочками, но такого у меня еще никогда не было»,—сказал его голос.

Он стоял у окна и смотрел в черную ночь. Светлый огонек плыл мимо — не то самолет в небе, не то пароход в море...

«Ты видишь?» — спросил он.

«Я думаю о тебе»,— услышал он ее голос.

Все становилось необычным кругом во время их встреч.

Ручеек, который будто бы любил Антон Павлович Чехов, казался в самом деле водопадом, громадным и светящимся, низвергавшимся по скалам.

Белые руки их лежали в траве — мужская сверху, женская снизу.

Нет, не в траве — в тропическом лесу, среди громадных растений лежали руки гигантов — мужская сверху, женская снизу...

Небольшой камень был как утес фантастической формы.

Тот незаметный мир, что днем окружал их своими пустяками, по которому они ходили в повседневной своей жизни, принял их сейчас и приютил и, приняв, избавился от своей незаметности, дивно вырос — и вместе с ним выросли они.

— Посмотри,— шептала девочка.

И они смотрели, как рядом с ними ползет по земле жук — то ползло по земному шару небывалое чудище, ощупывая все на пути своими чудовищными усами. Проползло чудище мимо горы — плеча человеческого,— скрылось в чаще...

То ли ночь так действовала, то ли еще что — мир вокруг мальчика и девочки был сказочный и небывалый.

— Что это? — спросил мальчик.

Только что было темно — луна зашла за облако, и вдруг феерически ярким светом до самого горизонта залилось море, и всплески волн стали как всплески ослепительного сияния.

Свет взлетел в небо и вольно носился там, и снова пал на море, и воспламенил его, и вдруг исчез, и вспыхнул опять, еще ослепительней.

— Что это? — повторил мальчик.

— Прожектора,— сказала девочка.— Пограничники.

Казалось, это их ищет свет.

— А до нас сюда они не достанут,— сказал мальчик.

Свет погас, и снова в темноте смутно вскипали и пропадали беловатые гребни волн.

— Искупаемся? — предложил мальчик.

Предложил будто небрежно. Но голос дрогнул.

— Хорошо,— ответила она так же серьезно, как когда-то в столовой...

И он вынес ее из моря на руках — ему очень хотелось это сделать. И она быстро поцеловала его.

Неожиданно им становилось весело, необыкновенно весело: пошепчутся, пошепчутся — и рассмеются.

Скрыла их ночь, не видно их, только слышится их смех.

Рассмеются и испугаются своего смеха.

— Тише, с ума ты сошел,— шепчет девочка.

Где она шепчет?

Велик морской берег, еще больше море, а еще больше небо. Где они шепчутся?

— Ты меня любишь?

— А ты?

Где они шепчутся?

Может быть, за этими скалами, что похожи на обнявшихся людей?

Может быть, за этими деревьями?

Или здесь в бухте, где поплескивает вода с каждым движением моря?

Или среди волн морских?

Или, может быть, в небе, где облака как горы, и идет у этих гор своя игра, непонятная здесь внизу?

Велик мир, и повсюду слышится их шепот:

— Я тебя люблю...

— Я тебя тоже...

И смех, неудержимый смех, словно сказали они что-то необыкновенно смешное...

А луна теперь шла на ущерб, становилась все меньше, меньше...

За столом знакомые тонкие руки поставили перед ним тарелку.

Он не удержался, дотронулся до этой точеной, стройной руки. Девочка испуганно огляделась — не видел ли кто. Но все были заняты едой, и никто ничего не заметил.

— Не надо,— шепнула она.

А он улыбнулся счастливо и торжествующе, он чувствовал себя заговорщиком против всех этих стариков и старух, удачливым заговорщиком, а она была его сообщница в этом заговоре. Ему хотелось шалить, он вторично погладил ее руку, на этот раз решительнее. И так везло ему — опять никто ничего не заметил.

Тут раздался крик:

— Товарищи, кто еще не записался на билеты, прошу записываться!

Мальчик и девочка не обратили на этот крик внимания, занятые своим. Но крик повторился ближе:

— Товарищи, кто еще не позаботился об обратном пути, записывайтесь на билеты!

И тут они поняли, и лица у них стали несчастные и растерянные.

За стеклянной дверью столовой, в вестибюле, выстроилась очередь.

Стал в очередь и мальчик. С грустными глазами он стоял между своими знакомыми по пляжу — женщиной, носившей китайский халат, и толстяком, которого жена называла Костей.

— Все мгновенно в этом мире! — бодро сказал толстяк. — Так жизнь и пройдет, как прошли Азорские острова.

— Да, извольте спешить, если не хотите прозевать свое, — сказала женщина.

— Два в Москву, пожалуйста, — сказал гигант атлетического телосложения, доставая бумажник.

— А автобус будет? — спросил один из отдыхающих.

— Будет, будет, — сказал затейник, который работал в санатории, как видно, еще и эвакуатором. — Следующий, товарищи, следующий!

— Я попрошу у вас обязательно нижнюю полочку, — сказал отдыхающий.

А сквозь стеклянную дверь, разнося котлеты и каши, на мальчика, стоящего в очереди, смотрела девочка, и дрожали ее руки, и путала она — кому кашу, кому котлеты, и потихоньку смахивала слезинки.

Ночью у моря он спал, а она смотрела на волны и мечтала.

— Я тебя люблю на всю жизнь, — шептала она.

«На всю жизнь», — как эхо откликался его голос грохотом волн.

— Всегда будем вместе, — шептала она. И его голос повторял послушно:

«Всегда вместе».

Волна притронулась к его ногам, он проснулся, встал, потянулся с силой. Она посмотрела на него, хотела что-то сказать... но не решилась, не сказала.

— Пошли? — сказал он сонным голосом и привычно обнял ее за плечи.

Они пошли прочь от разгулявшегося моря, и волны смыли с песка следы их тел и следы их ног.

Зажав в ладонях фотографическую карточку, завернутую в бумагу, она сказала:

— Я хочу тебе что-то подарить. На память. Только сначала дай обещание. Даешь обещание?

— Какое обещание? — спросил он.

— Что ты на это посмотришь, только когда приедешь домой.

— Почему? — спросил он.

— Ну, обещай.

— Да почему?

— Ну, какой!.. Обещай.

— Ну ладно, обещаю, — сказал он снисходительно.

В конце концов ему не так уж было важно, что там в бумажке. Он притянул девочку к себе и поцеловал.

В вечер разлуки она была заплаканная, с распухшими веками.

В тот вечер она спросила, не удержалась:

— Ты приедешь?

Он ответил пылко:

— А как ты думаешь?

Но тут же присмирел и задумался.

Она поняла его задумчивость и отвернулась, сдерживая слезы. Он нежно приласкал ее и сказал:

— При первой возможности приеду. Ты ведь знаешь, что мне хочется приехать. Но не все же по курортам кататься, верно? Надо что-то думать... куда-то устраиваться. Может, и в армию призовут, вполне может быть.

Погодя, она спросила:

— Ты меня любишь?

— Глупышка,— сказал он.— Конечно, люблю, ты не видишь, что ли?

Они до рассвета сидели на укромной скамье, над которой протянулись две тонкие ветки орешины.

— Письма будешь писать? — спросила девочка.

— Ну конечно, буду,— отвечал мальчик.

— До востребования пиши. Почта, до востребования.

— Хорошо...

Утром к конторе санатория был подан автобус.

Посадкой руководил затейник, человек опытный и привычный. Он помогал отъезжающим взбираться на высокую подножку и, прощаясь, говорил:

— Передавайте привет Донбассу, счастливого вам пути, успешной работы.

— Спасибо,— отвечал отъезжающий, взбираясь на подножку.— Счастливо оставаться.

— Счастливого пути, передавайте привет Ленинграду,— говорил затейник следующему. И следующий отвечал:

— Спасибо, передам обязательно.

И мальчик помогал старикам и женщинам и подавал им их чемоданы и сумки с персиками. Как самый молодой, он вошел после всех. Ему не хватило места, он осмотрелся и скромно уселся на своем чемодане.

Над его головой переговаривались отъезжающие.

— Груши вы напрасно здесь покупали,— сказала одна.— Груши дешевле после Запорожья.

— Понимаете, я здесь в первый раз,— оправдывалась другая.— Так, впопыхах накупила.

— Да, в таких вещах нужен опыт,— сказала женщина, ходившая в китайском халате.— Впопыхах такие вещи нельзя.

Шофер, дожевывая свой завтрак, полез в кабину автобуса. Затейник поднял руку и затянул песню. Отъезжающие нестройно подхватили. Дверца захлопнулась...

А девочка, разносившая в столовой котлеты и каши, сказала своей начальнице:

— Ой, мне в контору нужно сбегать, велели зайти!

— Вечно вам в рабочее время куда-то нужно,— заворчала диетсестра, но тут же разрешила: — Ну ладно уж, сбегай, если нужно, только быстренько.

Девочка побежала к конторе со всех ног.

Но автобус уже тронулся,— издали она увидела, как открылись перед ним ворота парка и он покатил, выбросив сизое облачко.

И, не добежав, остановилась девочка, глядя автобусу вслед.

И медленно, медленно закрылись высокие решетчатые ворота.

Вагон был купированный.

Едва мальчик бросил чемодан на свою полку, к нему обратился мужчина:

— Молодой человек, вы со мной не поменяетесь, мы с женой оказались в разных купе.

Мальчик сказал:

— Пожалуйста, конечно.

И перешел в соседнее купе, но и там, едва он устроился, другой мужчина, тот гигант, что приходил на пляж с молодой красивой женщиной, сказал ему:

— Молодой человек, вы не перейдете, тут рядом совершенно такое же место, мы, понимаете, вдвоем, так хотелось бы вместе...

— Пожалуйста,— сказал мальчик и перешел, а его место заняла та самая молодая женщина.

Потом он смотрел в окно, как пробегают мимо заводские трубы, как пробегают бескрайние поля, бессчетные тропки и дорожки. От столба к столбу тянутся провода, разлиновавшие пейзажи, и небо в облаках; кажется — вниз слетает вагон по проводам, потом взлетает вверх; появляется столб, пробегает за окном, как шторка. И опять: вниз — вверх — столб, вниз — вверх — столб. Как на волнах, летит, качаясь, вагон, везет мальчика навстречу его мужской жизни.

Слева и справа от мальчика у окон стояли пары, и слышалась мальчику любовная песня, которую пел месяц назад парень с гитарой.

А когда наступил вечер, то месяц повис за окнами и не стало видно ни полей, ни дорог, а только темень внизу да лунный свет в небе, разлинованном светлыми нитями проводов.

И звучала, звучала в стуке колес любовная песня. Мальчик слушал ее, стоя с папиросой у окна.

Как вихрь, возник вдруг встречный поезд: грохоча, замелькали его вагоны; понеслись молниеносные отсветы его окон; все было заглушено этим вторжением летящего грохота и блеска... Встречный промчался, опять стал слышен мирный перестук колес; но уже не звучала в нем песня.

— Пора идти спать,— сказал мальчик, туша папиросу.

И запер за собой дверь в купе.

В общежитии служащих санатория сидела в своей комнатке девочка и писала письмо.

Она писала тщательно, задумываясь над каждой фразой.

Закончила, вздохнула и приписала: «Жду ответа, как соловей лета».

Мальчик приехал домой.

Мать разбирала его чемодан, а отец говорил:

— Не зря мы тебя посылали на юг, не зря! Смотри, как загорел, посвежел, возмужал! Ей-богу, возмужал немножко! Смотри, мать, еще пара-другая лет — и будет у нас с тобой помощник! Того гляди женится!

— Самое время,— шутила мать,— усы уже выросли.

— Что-то мне не хочется еще становиться дедушкой,— шутил отец.

Мать посмотрела на мальчика с восхищением.

— Он еще больше стал похож на меня,— сказала она.

— Не возражаю,— сказал отец,— если он будет такой же красавец, как ты.

— Ну, ну, не порть малыша,— сказала мать.

— Я пойду к ребятам,— сказал мальчик некоторое время спустя.

— Сходи, они тебя очень ждут,— сказала мать.

Отец отошел с мальчиком в сторонку и сказал:

— Тебе, наверно, понадобятся деньги. Возьми трешку, малыш.

— Спасибо,— сказал мальчик.

Со своими товарищами он шел по большому городу, они были веселы и оживленно разговаривали.

... Мальчик был со своими товарищами на стадионе. Советская команда играла с иностранной, игра была острая. Мальчик сидел наэлектризованный, поглощенный зрелищем.

После матча громадная толпа текла со стадиона. В толпе двигался и мальчик. По счастливому, задорному выражению его лица было ясно, что выиграла наша команда.

Он пришел домой и на столике в передней увидел письмо. Схватил его, быстро прошел к себе, стал читать. «Жду ответа, как соловей лета»,— прочел он, ему стало неловко. Он вспомнил, достал фотографию, завернутую в бумагу; развернул. На фотографии были две девичьи головки, старательно причесанные; две пары глаз смотрели в одну точку. Оба лица были невыразительны, ненатуральны. Одно из них принадлежало его девочке, но это было не то лицо, которое ему так нравилось. На обороте было написано:

Когда в жизни что случится,
Тогда вспомнишь ты меня
И вспомнишь, что в мире есть сердце,
Которое любит тебя.

Мальчик задумчиво положил фотографию в ящик стола.

Девочка зашла на почту, где было полно отдыхающих, и, стесняясь, спросила в окошечко:

— Надя, посмотри, мне есть?

Надя была та самая подруга, с которой девочка вместе фотографировалась. В жизни лицо у нее было не деревянное, а живое и смышленое.

Она взяла пачку писем на букву «О», перебрала и сказала:

— Пишет.

Девочка отошла.

Мальчик действительно писал письмо.

Но что он мог написать?

«Из нашего класса двое поступают в институт»,— написал он и представил себе свой класс, и зачеркнул написанное. Что ей до его класса?

«Кто сидит на моем месте за столом?» — написал он и представил себе этот стол, и место за столом, и на этом месте кого-то безликого, и протянутые перед ним стройные руки девочки,— нахмурился и зачеркнул.

С пером в руке он сидел и думал мучительно — что написать?..

И девочка писала письмо.

«Напиши,— писала она,— понравилась тебе моя карточка или же нет».

Наверно, мальчик получил это письмо, потому что он сидел— это уж в другой раз было — и писал:

«Твоя карточка мне очень понравилась».

Но, написав это, он положил перо и достал фотографию... Нет, не нравилась ему фотография, не видел он на ней той красавицы, что стояла на морском берегу, залитая светом луны.

И лица той красавицы он уже не мог вспомнить. Безликая стояла она перед ним, или же на месте настоящего ее лица виделось мальчику ненастоящее, напряженное,— с фотографии.

И свет луны ему виделся не таким уж ярким, словно сквозь туман...

Он разорвал свое неоконченное письмо на мелкие кусочки и бросил в корзину.

— Я пройдусь,— сказал он матери и вышел из дому.

На улице он повстречал двух бывших своих одноклассниц.

— Как ты загорел! — сказала та, что когда-то говорила: «Тебя посылают в Крым, счастливый!»

— Поздравь,— сказала другая,— последний экзамен с плеч долой! Теперь уже скоро объявят, кто прошел по конкурсу, кто нет.

Два лица смотрели на мальчика — оживленные, сияющие.

— Поздравляю! — сказал мальчик.

И они ушли по улице, разговаривая о своих делах. Московская летняя улица — дома в лесах, зной, грохот, движение...

— А ребята что говорят?— спросил отец.

Они сидели за семейным ужином втроем, родители и их мальчик. Комната была чистая, с книжной полкой, с репродукцией Пикассо на стене.

— Одни завидуют,— ответил мальчик весело,—те, что хотели и не прошли. Другие рады, что их забраковали. А в общем-то все одобряют — что же тут возразишь, дело стоящее.

— Если б еще на прежних самолетах,— сказала мать,— а то десять тысяч метров и даже больше, представить себе только.

— Мама, десять тысяч метров — это пустяковая высота! — сказал мальчик.

— Ну да, пустяковая, много ты понимаешь,— сказала мать.

— Я вот о чем думаю,— сказал мальчик,— техника там все же трудная.

— Ничего,— сказал отец,— все в жизни трудно, справишься, малыш.

— Ну ясно справлюсь,—сказал мальчик,— только не сразу, конечно.

— Надя, посмотри, мне есть? — спросила девочка в окошечко.

На почте было пустовато, лето кончилось.

Надя терпеливо перебрала пачку писем на букву «О» и сказала:

— Пишет.

— Все пишет,— вздохнув, сказала девочка.— Пишет, никак дописать не может.

— Все они такие,— сказала Надя.

— Напишу еще раз все-таки,— сказала девочка.— Последний.

— Попробуй,— сказала Надя.— Только не стоят они того, уверяю тебя, не стоят.

Мальчик зашел в магазин подарков.

Переливались, играли бусы всех сортов и размеров; маршировали флаконы с духами; перевязанные лентами, лежали аккуратные, как пакеты с младенцами, подарочные наборы; шли табуны слонов; лежали поделки из кости, малахита, янтаря.

— Скажите, пожалуйста,— спросил мальчик у пожилой продавщицы,— сколько стоят вот эти клипсы?

— Цена написана, посмотрите сами,— ответила продавщица.

Мальчик посмотрел сам, отошел...

Был осенний вечер. Фонари расплывались в тумане.

Мальчик стоял с приятелем.

— Зайдем, выпьем пива? — предложил приятель.

Мальчик достал из кармана горсть монет, посмотрел на них и сказал с горечью:

— Зайдем, на пиво хватит...

Девочка шла к Наде.

Стоял ноябрь. В парке на голых акациях связками висели большие черные стручки. Ветер перебирал их, они шуршали и позванивали высохшими семечками.

Длинные мутные волны, завиваясь и пенясь, заливали берег до самой балюстрады. Тучи сползали по горам лохмотьями черного дыма.

Надя жила в маленьком домике на горе.

Девочка сидела на Надиной кровати и беззвучно плакала, утирая слезы уголком головного платка.

— Что теперь делать? — шептала она.

— Раньше думать надо было,— сказала Надя угрюмо.

— Все узнают,— шептала девочка.— Все будут говорить...

— Вовремя надо было спохватиться,— сказала Надя.— Теперь хоть плачь, хоть криком кричи на весь свет — ничего не поможет.

Еще она сказала:

— Надо же.

И еще:

— Так уж он тебе понравился?

— Понравился,— всхлипнула девочка.

— И неужели ты ему не напишешь? — спросила Надя.— Как же так?!

Но тут девочка поднялась и стала такая гордая, горько-замкнутая.

— А что это поможет? — сказала она.— Только стыда больше. Когда он ни словечка даже не написал, исчез и все... Ладно, пусть так: он — сам, я — сама...

Длинные мутные волны заливали берег до самой балюстрады. Тучи ползли по горам лохмотьями черного дыма.

Мглистый, промозглый спускался вечер.

Ударил утренний мороз, и враз свалились с орешины ее красивые крупные листья, все до единого, легли кругом на землю и на ту скамью. И выступил, точно выбежал, гипсовый лыжник, прыгающий с трамплина.

Перед стеклянной дверью в пустую столовую диетсестра в белом халате стояла среди персонала и ответственным голосом спрашивала:

— А ты когда пойдешь в отпуск?

— Я пойду, пожалуй, в декабре,— ответила толстуха Таня, соседка девочки по общежитию.

— Можно в декабре, а можно и в январе, так что выбирай,— сказала диетсестра.

— В декабре мне лучше,— сказала Таня.

— А мне надо в апреле,— сказала девочка.

— В апреле нельзя,— сказала диетсестра.— Можно в декабре и можно в январе.

— Мне в апреле надо,— сказала девочка.— У меня в деревне тетя, она мне все равно что мать.

— Она ее воспитала, когда родители умерли,— сказала Таня.

— При чем тут тетя, — сказала диетсестра.— Объясните толком.

— Тетя строит дом,— сказала девочка.— И просит приехать вот именно в апреле. Помочь. Она письмо прислала.— И девочка показала письмо.

Диетсестра взяла письмо, персонал тоже стал читать, заглядывая через ее плечо.

«Приезжай, помоги, без тебя как без рук»,— было написано в письме.

Девочка стояла такая смирненькая и смотрела пристально на читающих.

«Жду ответа, как соловей лета»,— дочитала диетсестра и сказала с досадой:

— Вот непременно им надо тогда, когда нельзя! — но тут же смягчилась:— Ну ладно уж, иди в апреле в виде исключения, раз она тебя воспитала.

И девочка вздохнула с облегчением и сказала:

— Спасибо!

— Обошлось,— сказала девочка Наде.— Разрешили отпуск в апреле.

— А дальше-то как?—спросила Надя.

— Писем больше не потребуется,— сказала девочка.— За это спасибо, а больше не потребуется. Время подойдет, просто уеду отсюда.

— Вот отчаянная стала, кто б мог подумать!—сказала Надя.— Какая была тихая и какая стала отчаянная.

— Ты мне свой паспорт дашь, как поеду,— сказала девочка.

— Только бы тут не узнали до апреля,— сказала Надя.

— Не узнают,— сказала девочка.

Она сидела в своем общежитии: двухэтажный опрятный дом на краю парка, дальше за ним хозяйственные постройки — кладовые, прачечная, гараж.

Жила она по-прежнему в комнате с Таней. У Тани над энергичным, подковкой, с опущенными углами ртом росли суровые темные усики. Росту маленького была, а плечи могучие. Глядела Таня хмуро, зря болтать не любила, в свободное время вышивала в пяльцах.

Вот и сейчас сидела она напротив девочки и вышивала, а девочка говорила ей:

— Будем жить в своем домике. И рядом лес. И речка. И море. Такое теплое, как тут. И все будет у нас как нельзя наилучшее.

— Пустяки говоришь,— отвечала Таня недовольным баском.— Где ты видала, чтоб и море, и лес, и речка, скажи, пожалуйста? Еще и домик! Домик-то откуда возьмешь?

— А мы тот дом, что тетя строит, обменяем на эти места. И заживем с моим мужем тут,— поддразнивала девочка.

— Откуда это у тебя уже и муж появился? — удивлялась Таня, а девочка говорила:

— Не может же такого быть, чтоб мужа не было. Будет и муж в свою очередь...

Зимой по вечерам девушки в общежитии собирались вместе и пели песни под Таниным руководством, хорошо пели, красиво. У толстушки Тани лицо становилось вдохновенным, она поднимала глаза к потолку и пела, словно молилась:

Подмоско-овные вечера...

Приходила к девушкам диетсестра в неизменном белом халате, говорила удовлетворенно:

— Вот какая у нас самодеятельность — на фестиваль послать не стыдно.

— А что,— говорила Таня,— вот если б у Кати пьяно получилось, какое требуется, то можно бы и на фестиваль.

И девочка пела с ними, но пела без удовольствия, и не интересно было ей, получится или не получится пиано у Кати. Поет веселое, а глаза безрадостные. Поет и вдруг смолкнет, задумавшись о своем.

Очнется и оглядится подозрительно: не заметил ли кто ее задумчивости.

Всех людей вокруг она подозревала, все ей казались соглядатаями, недоброжелателями.

— Ты чего, голова болит? — спросит Таня. Девочка вспыхнет, как спичка:

— Ничего у меня не болит! Почему это она заболит!..

Диетсестра еще разок заглянула в комнату, чтобы послушать пение,— девочка смотрит на нее с ненавистью.

... — Так и ходит, так и смотрит! — ожесточенно рассказывает она потом почтарке Наде.— Так за каждым моим шагом и следит!

Хотя диетсестра на нее обращает внимания не больше, чем на других.

Пришел апрель. Тюльпаны цвели в горах и в парке, под окнами общежития. Окна уже открывали настежь.

В окне было видно, как девочка собирается в отпуск.

— Общественный чемодан у Кати,— сказала Таня.— Она последняя брала.

Катя принесла чемодан. Девочка укладывала в него свои вещи — лифчики, платьица, поставив чемодан на стол, повыше.

— На стул поставь,— сказала Таня.— Нехорошо чемодан на столе.

— Тебе нехорошо, а мне хорошо,— резко сказала девочка, и Таня удивилась— чего это она так?..

По аллее подъехало такси, из него вышли отдыхающие, их встречал затейник-эвакуатор.

— Добро пожаловать,— говорил он.— Откуда? Из Магнитогорска? Как там у вас в Магнитогорске?

— Здравствуйте, здравствуйте, старая знакомая!— обрадовался он женщине, которая в прошлом сезоне щеголяла на пляже в китайском халате.— Опять, значит, к нам?

— Как видите,— сказала женщина.— Я очень люблю юг весной, весной он особенно романтичный.

Шофер такси стоял на аллее и смотрел, как выгружаются его пассажиры, когда появилась девочка с общественным чемоданом в руке.

Шофер посмотрел на девочку и спросил:

— Ты в город?

— Да,— сказала девочка.

Он посмотрел на девочку еще раз, внимательно, взял у нее чемодан, положил в багажник и сказал:

— Садись, поехали.

— Хорошо,— сказала девочка. —Только как же...

— Все понимаю и вижу,— сказал шофер.— Не беспокойся, просто так свезу, за улыбку.

— Законы нарушаешь? — спросил затейник.— Газеты не читаешь?

— Нарушаю, точно,— сказал шофер.— А газеты читаю.

Девочка попрощалась со всеми и с диетсестрой, которая тоже вышла на аллею.

— Смотри, возвращайся вовремя,— сказала диетсестра.—Сама знаешь, сколько теперь работы, теперь поедут!

И она неодобрительно посмотрела на приехавшую женщину, которая легко и беззаботно удалялась по аллее.

Машина тронулась.

Отцвели тюльпаны.

— Изволь радоваться, третью неделю без смены работаю,— сказала Таня.

Катя посмотрела на вторую постель в Таниной комнате и сказала:

— Что ж это она?

— Еще в субботу ждали,— сказала Таня сердито.— В субботу ей срок был.

— Может, заболела? — спросила Катя.

— Так напиши! — сказала Таня.— Разве ж так делают? Напиши, если ты заболела!

... — Ни дисциплины, ни совести нет у людей,— сказала диетсестра.— Под Первое мая и такое себе позволять. Телеграмму пошлем, давайте адрес.

— А у кого адрес? — спросила Таня.— У тебя есть адрес? — спросила она Катю.

— Нет,— ответила Катя.— Мне она не оставляла.

— И мне не оставляла,— сказала Таня.

— Как же так,— сказала диетсестра,— а в конторе сказали, что ее адрес у вас есть, там тоже не записали... Обманула, выходит?

— Ну почему обманула, — сказала Катя.— Хотела нам оставить, наверное, да забыла.

— Дом достраивают,— решила Таня,— не пускает ее тетка. Только так, больше ничего не может быть.

А девочка была в сотне километров от санатория, в областном центре, в родильном доме.

Первомайские флаги развевались на улицах областного центра, день был ослепительно яркий, ликующий, когда раздался крик новорожденного и голос врача сказал:

— Мальчик.

И праздничная музыка, гремевшая за окном, замерла, стихла.

В белой палате, на белой постели лежала девочка, тихая после мучений.

— Мамаша, мамаша, сыночку кушать время!— сказал бедовый женский голос.

Санитарка, пожилая женщина, положила около девочки белый пакетик и смотрела на него.

— Вы подумайте! — сказала она.— Ишь, образованный! И кто его учил?

На лице у девочки робкая мелькнула улыбка. Боязливо и виновато и в то же время с невольной нежностью смотрела она на сына...

... Она окрепла и уже, кормя, сидела на постели и держала ребенка ловко, как опытная мать.

Санитарка говорила ей:

— Не горюй, пристроим парня. Такого отличного парня кто хочешь возьмет. Многим желательно иметь ребенка, да не у всех получается.

— А ей вот нежелательно было, да получилось,— сказала соседка.

— Вы, мамаша, на девочку не нападайте,— сказала санитарка.— В жизни да у неопытных всякое может быть. Я здесь много чего повидала и постигла, что и не расскажешь.

— Разве я нападаю,— сказала соседка.— Ошибка молодости, разве я не понимаю.

— Сама ты ошибка,—прошептала девочка, рассматривая крохотное личико, прижатое к ее груди. Но громко ничего не сказала, не хотела ссориться.

Крохотный носик сопел, лобик морщился. С силой, странной в таком малюсеньком существе, втягивал ребенок молоко и громко глотал. Он должен был жить, должен был расти и вырасти большим, и чтобы это осуществилось, он насыщался яростно, весь поглощенный своим занятием.

И девочка, его мать, смотрела на него, приоткрыв в изумлении бледные губки.

В комнатке за кухней сидел милиционер и рассказывал:

— Запросили мы, значит, сельсовет по месту прежнего ее жительства. Они, конечно, поставили в известность тетку. От тетки поступили сведения, что племянница к ней не приезжала. И что никакого, значит, дома тетка не строила и не строит, поскольку жила и живет в старой своей хате, хотя действительно крыша нуждается в ремонте, но колхоз обещает починить, и так далее тому подобные подробности о своем быте. Но, конечно, тетка впала в панику — опасается, что с племянницей мог произойти несчастный случай, и вообще жива ли.

Официантки и судомойки слушали волнуясь. Слушал и повар в белом колпаке.

— Необходимо разыскать во что бы то ни стало!— сказала диетсестра.

— Разыщем,— сказал милиционер.— Это непорядок, чтобы наш советский человек пропадал, и вообще без адреса.

Девочка брала с тумбочки свое копеечное зеркальце, смотрелась в него и на себя дивилась.

Прежде было ее лицо — ну, пустое; ничего не выражало серьезного. Вот так: «Не принято с отдыхающими».

«А в кино?» — спросил голос мальчика.

«С отдыхающими тоже не принято»,— сказало ее прежнее лицо...

А сейчас были в ее лице тишина, и раздумье, и достоинство, и озаренность,— она бы не могла назвать все это, но видела, что оно есть.

— Глупый ты мальчишка,— сказала она.— Ничего ты не понимаешь, хоть и окончил десятилетку. Спрятался, не пишешь... А еще мужчиной считаешь себя. Мальчишка, трусишка...

— А о чем вы с ним разговаривали? — спросила соседка.

— С кем? — спросила девочка.

— С отцом его, сына вашего,— пояснила соседка,— когда у вас любовь была.

— Да так, о всяком разном,— ответила девочка.

— Ну, а например?

— Ну, например, про кино разговаривали,— сказала девочка.— Кто какие видел фильмы.

И отвернулась к стене и сделала вид, будто дремлет.

Аэродром. В небо с ревом взлетел самолет.

Трудно было узнать мальчика в форме здесь, среди других солдат.

Перед мальчиком стоял офицер, уже немолодой, он разговаривал спокойно, но голос его звучал неумолимо:

— От укладки парашюта зависит ваша жизнь. А это что? Вы уже не мальчишка, товарищ солдат, здесь нет мамы и папы, которые вам помогут, которые переделают то, что вы понаделали. — Он отошел, сказал сопровождавшему его младшему офицеру: — Привыкают делать кое-как, спустя рукава. Ответственности нет.

— Перекурить! — скомандовали солдатам.

— При чем тут мама и папа? — обиженно спросил мальчик у товарища.— Я все сам могу сделать, не маленький уже!

— Что ж ты не сделал? — спросил товарищ.

— Ну, поспешил немного, не подумал, это же учебное все. Надо будет — сделаем. При чем тут мамы и папы?

И губы у него дрожали по-детски от обиды.

В том городе, областном центре, где лежала в родильном доме девочка, жил на окраине отставной полковник с женой.

Находились они в саду среди отцветших яблонь, когда у забора остановилась санитарка из родильного дома, та, что была при девочке.

— Здравствуйте! — сказала санитарка.— Я к вам по известному вам делу.

Отставной полковник с женой пригласили ее в дом:

— Заходите, пожалуйста.

— Имеется мальчик,— сказала санитарка.— Просто первый сорт что за мальчик. Мать желала бы его отдать хорошим людям, а поскольку вы желание такое изъявляли, то вот.

Полковник заволновался так, что даже встал и заходил по комнате, а его жена сказала:

— Вы мамаше передайте, пусть не беспокоится, воспитаем как следует, будем любить и жалеть, как своего когда-то любили, все у мальчика будет, как было бы у нашего, если б не война... А когда умрем, то домик наш с садом ему останется, пусть живет.

— И машина «Москвич-407»,— сказал полковник.

— И машина, и все наше имущество,— сказала жена полковника.— Только хочется нам, чтоб вырос на наших руках и считал нас родными отцом и матерью.

— Тогда я так и скажу в роддоме,— сказала санитарка,— что все устроилось.

— Подождите,— сказала жена полковника.

И стала собирать передачу для девочки.

Дрожащими руками она собирала передачу, и лицо ее выражало тревогу и надежду.

— Это пока передайте,— сказала она,— а муж сейчас сходит, купит что надо, я принесу.

— Вот она обрадуется,— сказала санитарка,— ведь никого-то у нее нет, сирота круглая.

И вышла, довольная.

Весенний берег моря, купающихся мало, а загорающих уже много.

Мелькают знакомые по прошлому году лица: семейство с корзиной продовольствия, толстяк Костя с градусником, картежники...

Нет среди картежников женщины в китайском халате.

— А где же наша председательница,— спрашивает один из играющих в карты мужчин, внимательно сдавая,— куда она делась?

— Вчера плохо ей что-то стало, лежит у себя, врачи беспокоятся,— ответил другой.

— Что это она так вдруг,— сказал третий.

... Машина «Скорой помощи» возле одного из белых домов санатория, расстроенная Катя бегает, помогая, вверх и вниз по лестнице, у входа в дом стоит затейник-эвакуатор с несколькими отдыхающими, беседуют тихо, пока происходит необходимая процедура.

— Третий раз к нам приехала,— рассказывает затейник, словно оправдываясь,— никто не думал не гадал... Внезапное обострение процесса, и пожалуйста, в два дня.

— Главное, молодая еще совсем,— сказал один из отдыхающих.

— Еще и сорока не было,— сказал затейник.— В шелках ходила, походка такая легкая была. Некоторые думали — болтается по курортам, чтобы флиртовать да в преферанс резаться, а поди ж ты...

— Не повезло, да, — сказал другой отдыхающий.

Подошел милиционер, со строгим выражением наблюдает печальную процедуру. Подошли другие служащие и отдыхающие, стоят молча... Захлопнулась дверца, машина с санитарными крестами тронулась.

— Отыскалась пропащая душа,— сказал милиционер диетсестре.

— Что вы говорите! — встрепенулась диетсестра.— Где же она?

Машина скрылась за поворотом аллеи.

— Пройдемте отсюда куда-нибудь, расскажу,— сказал милиционер.— Жива, здорова...

Она была жива и здорова, сидела на больничной кровати, погруженная в глубокую думу.

На столике возле кровати стояла разная еда, коробка конфет, апельсины горой на тарелке, а девочка ни к чему не притрагивалась, сидела и думала.

— Подумайте, как они вас балуют,— говорила женщина на соседней койке,— чего-чего только не принесли, очень заботливые. Сразу видно, что сыночку вашему будет у них хорошо.

И она уговаривала девочку:

— Вы кушайте! Ребенку полезно, чтоб вы кушали!

А девочка ничего не отвечала и не притрагивалась ни к чему.

Полковник стоял с женой во дворе, а санитарка с ребенком на руках подошла к открытому окну.

Они посмотрели на ребенка и умилились — какой славный.

Жена полковника даже заплакала, отвернувшись, а полковник ее утешал:

— Ну будет, будет.

— Вспомнила свое,— сказала жена полковника.— А подержать его нельзя? Немножко.

— Не полагается,— сказала санитарка.— Пока он тут — не полагается, уж вы нас извините.

— Конечно, конечно,— торопливо согласилась жена полковника.— А когда же ей разрешат выписаться?

— Пусть покормит, спешить не надо,— сказала санитарка.— Пусть при матери побудет ребенок, пока до рожка-то, оно лучше.

— А она не передумает? — спросил полковник.

— Ну, чего ради она передумает,— сказала санитарка.— Где она еще для него такое счастье найдет.

— Для того ее, возможно, и не выписывают, чтобы дать ей время подумать,— грустно сказала жена полковника.

— Нечего тут думать! — стояла на своем санитарка.— А насчет выписки, так ее на днях все равно выпишут, недолго теперь вам ждать.

— Что она ни решит, на все ее полная воля,— сказал полковник.— Осуждать ее не придется ни в каком случае. И с выпиской спешить не нужно, это ведь дело такое, особенное.

— Ехать, конечно, надо Тане,— сказала диетсестра.— И притом одной, потому что это дело такое, особенное, да и работы у нас много, каждый человек на учете.

— Ты ей все скажи,— сказала Катя Тане.

Они увязывали большущий сверток.

Надя-почтарка плакала тут же.

— И зачем я, дура, паспорт свой дала,— говорила она.— Все равно все раскрылось, а только лишние неприятности.

— Ничего нет тайного, что не стало бы явным,— сказал затейник.— Через скрытность и дурость неприятности и происходят. Ну, я пошел, отдыхающие желают к Бахчисарайскому фонтану ехать просвещаться. Мне этот фонтан уже вот тут сидит,— показал он на горло.

— Ты ей, главное, скажи, что тебя коллектив послал, весь коллектив,— объясняла Тане диетсестра.— Про коллектив не забудь сказать, это ей сразу поднимет настроение.

— Скорей,— сказала Катя.— Сейчас машина пойдет.

Они вышли к кухне, около которой стоял грузовик.

— Сверток в кузов давай,— сказал шофер.

— Ну да, в кузов,— сказала Таня.— Ты там картошку возишь...

Она уселась в кабину рядом с шофером и взяла сверток к себе на колени.

Девочка кормила сына своим материнским молоком и обливалась слезами.

Еще никогда в жизни у нее не было такого страданья, как то, что предстояло.

— Бог ему счастье посылает,— говорила санитарка.— У тебя что есть? Ничего у тебя нет. А здесь у людей дом — полная чаша, сад, машина собственная. И все ему останется. А тебе он как гиря на ногах.

А девочка плакала, плакала. Не утешало ее нисколько, что у сына будет дом с садом. Санитарка ушла, рассердясь; и тогда еле слышно, шепотом стала девочка разговаривать с сыном.

— Как же это будет? — шептала она.— Ты, что ли, с чужой старушкой и с чужим старичком будешь счастливей, чем со мной?

И в отчаянии прижимала его к груди, словно его уже отрывали от нее.

Таня сидела с шофером в кабине. Огромный сверток с детским приданым лежал у нее на коленях. Под суровыми, даже гневными усиками Танины губы складывались в веселую усмешку.

Грузовик деловито бежал через степь, окаченную зноем. Сквозь зной величаво смотрели древние горы, как бежит куда-то небольшой грузовик по человечьим вечным делам.

Бежал он мимо гор, а потом мимо домика на окраине, около которого рос сад, и в саду полковник с женой возились под яблонями. Мимо, мимо бежал грузовик, и огромный сверток подпрыгивал на Таниных коленях.

Сын поел и засыпал в материнских руках.

Засыпая, он высвободил из пеленок свой кулачок и приложил к щеке, будто пригорюнясь. И при виде этого девочка зарыдала еще пуще и укрепилась духом, все до конца ей прояснилось в ее судьбе.

... — Даже если б пришлось нам с тобой уволиться,— пламенно шептала она в крохотный, безмятежно спящий кулачок,— ну и что, другой работы не найдем, что ли? Хоть бы даже уехать пришлось—ну и что? Сядем в поезд, ту-ту, и уедем. И что угодно пускай говорят, у кого совести нет.

— Сейчас полковник с женой придут,— сказала санитарка.— Повидать тебя хотели. Ты подойди к окошку, побеседуй с ними.

Девочка не слушала, она разговаривала с сыном:

— И не надо больше врать — ой, как хорошо! Не надо мучиться, скрывать... А у полковника с женой мы попросим прощенья. Простите, что зря вас побеспокоили... И мы скажем людям нашу настоящую фамилию. Чтобы под правильной фамилией мы тут фигурировали, вот. Наде паспорт привезем, скажем—не понадобился, вот.

Санитарка хотела взять ребенка, чтобы унести. Девочка взглянула...

— Да ты что, боишься? — спросила санитарка.

— Ничего я не боюсь,— спокойно и степенно сказала девочка и отдала ей ребенка.

Оставшись одна, она застегнула халат, посмотрелась в зеркальце и пошла в коридор к открытому окну, откуда виден был просторный больничный двор,— повидаться с полковником и его женой.

Но не полковник с женой стояли во дворе, глядя на окна, а стояла там Таня с огромным, неудобным свертком в руках, смотрела на девочку и улыбалась до ушей.

— Таня! — закричала девочка...

Шло время.

Расцвела девочка, стала красивой молоденькой женщиной, гордой и уверенной в себе.

— Мы не погуляем после ужина? — спрашивали у нее. Она отвечала с усмешкой:

— Не могу, занята.

— А в кино?

— Спасибо, не могу. Меня сын ждет.

— Так возьмем и сына,— приставали к ней, тогда она бросала через плечо:

— Не принято с отдыхающими.

А пока она работала, десять нянек нянчили ее ребенка, все девчата, что были свободны в ту смену.

Катали его в колясочке, и носили на руках, и присаживались с ним на ту скамью под орешиной, где когда-то его отец ждал его мать.

Вечером Таня купала ребенка, укладывала в кроватку и садилась возле него со своим вышиванием. Девочка прибегала, спрашивала:

— Ну как?..

— Все в порядке,— отвечала Таня.

Зевая, она вкалывала иглу в шитье, расчесывала косу и ложилась спать, а у девочки было еще много разных дел, она принималась стирать — на ребенка и на себя, штопать, шить.

Она разувалась и ходила босая по комнате и кухне, чтобы никого не разбудить, ни сына, ни девчат. Стирая, набрызгает на пол, потом, развесив на веревке свои лифчики и сыновьи ползунки, возьмет тряпку и замоет пол — быстро, ловко: так и горела всякая работа в ее руках.

Потом и она ложилась, поцеловав спящего сына и улыбнувшись ему; и засыпала мгновенно.

А когда девочка была выходная, она сама гуляла с сыном. Он стал еще милей и забавней, и она смеялась звонким счастливым смехом, радуясь, что ее сын так хорош.

Приехали в санаторий актеры на двух военных машинах — пестрая, запыленная, шумная компания.

Ушли они в клуб, встреченные персоналом.

— Помогите,— сказал затейник,— помогите, товарищи, не справляемся с запросами, растут у людей потребности в культурном развлечении.

А шоферы, солдаты в форме пограничников— один постарше, другой помоложе,— пошли в парк полюбоваться его красотами, размяться после дороги.

В парке никого не было, потому что все ушли на концерт — сидели в клубе, перед страдой, на которой выступали актеры.

Солдаты-шоферы гуляли вольно, кормили крошками рыбок в бассейне и нюхали цветы.

И вдруг увидели девочку, которая повязав голову от солнца платком, полола грядку.

Солдаты пошли медленней и остановились.

— Здравствуйте,— сказал, постояв, солдат постарше.

— Здравствуйте,— сказала девочка, продолжая свое занятие.

— Разрешите вам помочь.

— Не требуется,— ответила девочка.

— Ну как же это,— сказал солдат постарше,— у нас совесть не спокойна, что мы стоим без дела, а вы работаете.

— А вы ее успокойте,— сказала девочка, с силой орудуя цапкой.

Солдат еще что-то хотел сказать; как вдруг у самого его локтя заплакал ребенок — солдат даже вздрогнул... Это девочкин сын заплакал в колясочке, стоящей за кустами, он спал, а его, должно быть, комар укусил или мошка, он и заплакал.

Девочка бросила цапку, отогнала мошку, сказала «ш-ш-ш» и натянула на колясочку полог из марли. А солдат постарше взял тем временем цапку и стал полоть еще ловчей, чем полола девочка.

— Вы только розы не повредите,— сказала девочка, примирившись с его помощью.

— Как можно,— сказал солдат.— Розам никакого вреда не будет.

Младший солдат молчал и смотрел на девочку с грустным восхищением.

Потом девочка шла домой, катя перед собой колясочку, а по бокам шли солдаты.

— Вы по садоводству работаете? — спросил солдат постарше.

— Нет,— ответила девочка,— не по садоводству. Это я так, прирабатываю немножко. Деньги нужны.

— Ну ясно, нужны! — сказал солдат.— Кому они не нужны?

Пришли к дому. У крыльца девочка взяла ребенка на руки.

— Разрешите помочь,— сказал солдат постарше.

— Ну что ж, помогите,— разрешила девочка.

— Бери, Саша, коляску,— скомандовал шофер постарше,— а мне позвольте ребеночка.

— Его я сама отнесу,— сказала девочка.

— Не бойтесь, давайте смело, справимся! — сказал солдат.

Он умело и бережно взял малыша на руки, внес вслед за девочкой.

— Мальчик? — спросил он.

— Мальчик.

— Лучшего и желать нельзя! — сказал солдат.

В комнате Саша поставил коляску, а солдат постарше сам уложил в нее ребенка.

— Это вам от санатория такая комната? — спросил он.

— Да,— сказала девочка.— От санатория.

— И супруг ваш здесь же работает? — спросил солдат, глядя на Танину кровать.

— Да,— ответила девочка,— здесь же. Только сейчас он в командировке. В длительной командировке.

— Вот как,— сказал солдат.

Он стоял со своим товарищем у порога и ждал, не пригласит ли их девочка присесть, посидеть. Но она не пригласила, и он сказал:

— Ну, не смеем вас больше беспокоить, всего вам хорошего, будьте здоровы.

— До свиданья,— сказала девочка, и глаза ее тоже стали грустными.

И младший солдат сказал робко:

— До свиданья.

— Супругу вашему привет, когда вернется,— сказал солдат постарше.

— Спасибо вам! — сказал девочка.

И солдаты ушли, а она из окна посмотрела им вслед, как они удалялись в парк, полные неторопливости и чувства собственного достоинства.

Шло время.

Ребенок уже умел ходить.

Однажды девочка сидела с Катей в саду, а он играл около них. Они шили и, заговорясь, не заметили, как он отошел от них и направился к морю.

Высоко стояло солнце, и море пылало слепящим серебряным огнем.

Малышу было трудно идти по песку, он падал, но, поднявшись, снова упорно шел туда, где пылало и шумело море.

Он шел, и оно шло ему навстречу.

Он остановился, жмурясь от блеска. Легкий ветер раздувал его волосы и рубашечку, и длинные медленные волны подкатывались к его ногам.

И он стоял и смотрел на это все, раздвинув ноги и заложив руки за спину.

...Две тонкие нежные руки протянулись к нему, осторожно подняли, медленно убрали с экрана. Набежало и встало стеной огромное вечное море.

Письма о комедии

Продолжаем публиковать ответы на письмо С. Михалкова, адресованное сатирикам — писателям, актерам и режиссерам (см. «Искусство кино», 1962, № 5 и 6).

Дорогой Сергей Михалков!

Я разделяю твои волнения и твою тревогу за судьбы отечественной кинокомедии. Ты прав и тогда, когда пишешь, что наибольшую тревогу вызывает положение дел с комедией сатирической.

Я не хочу останавливаться на причинах, которые привели к застою,— о них много раз говорили на многих совещаниях, заседаниях, обсуждениях, беседовали на эту тему и за круглыми столами, и за квадратными, и за продолговатыми, и, казалось, все выяснили. Но... «воз и ныне там», как сказал твой дедушка Крылов.

Поэтому, чтобы не повторяться, я ограничусь соображениями, касающимися организационной стороны дела. Возможно, что и они не блеснут новизной. Однако «Карфаген должен быть разрушен!»

1. Мне думается, что нужно продолжать поддерживать общественную инициативу писателей-сатириков, выпустивших два сатирических киноальманаха. Не все тут было удачно, но глушить и тушить на этом основании порыв людей, искренне желающих экспериментировать и искать новое в жанре маленькой кинокомедии, по-моему, неверно со всех точек и даже «кочек» зрения! Кстати сказать, еще прошлым летом я написал для альманаха сценарий кинокомедии в двух-трех частях — «Замеченная ошибка» — из современной сельской жизни. Сценарий был одобрен худсоветом мастерской и принят объединением. Но затем одного режиссера, пожелавшего поставить мою комедию, отвело руководство объединением, а другого, рекомендованного объединением, — руководство студии. В результате летняя натура была упущена и сценарий повис в воздухе. «Висит» он и по сей день.

2. Я считаю, однако, что одними общественными усилиями застрявший воз кинокомедии с места не сдвинуть. Я сторонник создания творческого объединения «Комедия» на базе одной из московских киностудий. Такое объединение могло бы сплотить и старых мастеров советской кинокомедии, не утративших душевного жара и способных тряхнуть стариной, и одаренных режиссеров среднего поколения, и рвущуюся в бой талантливую молодежь. Само собой разумеется, в худсовете объединения нужно широко представить писателей-комедиографов всех направлений, существующих в нашем жанре. Я согласен с тобой, что силы у нас есть. И режиссеры есть, и сценаристы найдутся!

На первое время не надо обременять это объединение напряженным планом выпуска новых кинокомедий. Но самый факт плана, железная необходимость «давать продукцию» заставит двинуться застрявший воз кинокомедии, двинуться и постепенно набрать скорость. Сейчас объединения *не обязаны* давать столько-то драматических фильмов, а столько-то комедийных. Появится случайно комедия — хорошо (если ее, конечно, не обругают в газетах), не появится — бог простит. Важно ведь выполнить план выпуска фильмов количественно.

Но бог-то прощает, а зритель прощать не хочет. Зритель хочет, чтобы на экране было больше советских комедий — и все тут!

3. Необходимо добиться такого положения, чтобы оценка в прессе новых кинокомедий производилась спокойно, деловито и квалифицированно. Без нервозности и визгливости. У нас одно время при оценке новых кинокомедий рецензенты пользовались лишь двумя отметками: «отлично» и «плохо». Более или менее удачную кинокомедию превозносили до небес, более или менее неудачную с сатанинской силой пинали ногами. А ведь были кинокомедии и хорошие, и не очень хорошие, и с перевесом достоинств над недостатками, и наоборот. Однако оттеночная гамма в рецензиях не звучала. На творческое самочувствие создателей кинокомедий подобная манера критики действовала, конечно, удручающе. За последнее время положение тут несколько выправилось, но профилактики ради нужно об этом сказать и сейчас. Отличная комедия может появиться в потоке хороших — в этом я убежден.

Спешу оговориться, что это не значит, что Ленч ратует за снижение качественной требовательности. Надеюсь, что читатели журнала «Искусство кино» меня так не поймут.

В заключение я должен, мне кажется, сказать о своей работе для кинематографа.

О маленькой комедии «Замеченная ошибка», сценарий которой пока висит в воздухе, я уже сказал. О моем участии в работе будущего сатирического киножурнала, главным шефом которого являешься ты,— тебе известно.

Работаю и буду тебе всячески посильно помогать.

Кроме того, я (совместно с писателем М. В. Эделем) разработал и передал в одну из производственных киноорганизаций столицы заявку на полнометражный комедийный фильм на современную тему из колхозной жизни. В заявке сатирический элемент присутствует в хорошей дозе. Сижу теперь и жду ответа. Дальнейшее зависит уже не от меня.

Жму твою неутомимую руку. Твой

Леонид ЛЕНЧ

Дорогая редакция!

После долгих колебаний я решила воспользоваться вашим предложением высказаться на страницах журнала. Выскажусь!

Хотелось бы осуществить мое давнее несбыточное желание — сняться в хорошем комедийном фильме, у хорошего режиссера, в хорошей роли.

Фаина РАНЕВСКАЯ

P. S. Вы, несомненно, подумаете: «Захотела кобыла уксусу!» Я и сама так думаю и потому не обижусь!

За сим шлю вам самые сердечные и добрые пожелания.

Дорогие друзья!

Я люблю искусство кинопублицистики, вижу его бездонные возможности и никогда не устану быть кинодокументалистом.

Но сердце мое всю жизнь остается верным сатирической комедии. За эту пагубную страсть столько выпало на мою долю синяков и шишек, что, поскольку Сергей Михалков начинает бередить старые раны, я желаю поспорить со всей прямотой и назову главную помеху развитию комедии.

Все эти годы меня не покидает убеждение в том, что нелепо одного художника ставить командиром над другим художником.

Если бы Илья Репин, вместо того чтобы писать хорошие картины, стал за спиной Михаила Врубеля и нудил его под руку руководящими указаниями: «Не тот мазок!», «Копыто «Пана» неудачно!»,— во-первых, не было бы Врубеля, а во-вторых, не было бы и Репина.

Когда удрученных неудачами комедиографов пытаются уподобить нестроевой гарнизонной команде, отдав во власть «художественного командира», то есть более удачливого режиссера, который кричит, которому надо «смотреть в рот», — это само по себе составляет благодарнейший сюжет сатирической комедии. В самом деле, представьте себе снайпера, которому неустанно тужатся помочь двадцать два командира, указывают, как накрыть цель, когда сдержать дыхание, когда нажать на спусковой крючок... По-моему, так: или отберите у солдата оружие, если он не умеет стрелять, или, доверив, не мешайте ему вести огонь.

Не потому ли у нас не так уж редко вырастают бескрылые кинематографисты, согласные на все, лишь бы дорваться до съемочной камеры и связанных с этим земных благ. Когда «это самое» становится незатейливым кредо «художника», он искреннейше начинает верить, что и сам он и вся рота, в которую попал, идут не в ногу, один командир идет в ногу...

Ну, а если «командир» не знает, куда идти?

Огромный талант А. П. Чехова был облечен в оболочку удивительной мягкости и личной скромности. Трудно себе представить, что бы с ним стало, если бы он заключил договор на сценарий для «Мосфильма»!

Горький был прав: очень остро чувствуя губительность администрирования в литературе, он на Первом съезде писателей с большим беспокойством говорил о том, что старшие, утвердившие себя в литературе авторитеты обязаны помогать молодым, советуя им, предостерегая от ошибок, консультируя их, но не больше!

И сам Горький, при его огромном талантище, был поразительно скромен и терпелив в работе с молодыми. Никого он не давил, ни из кого не тщился сделать подобие литератора Горького.

Возвращаясь к разговору о кинокомедии, хочется сказать, что причины неудач наших надо искать не в профессиональной беспомощности (в этом случае административное вмешательство «художественного командира» могло бы быть и полезным), нет! У наших неудач — идейно-творческие истоки. Я поясню свою мысль, напомнив хорошую карикатуру «Крокодила» на комедию «Человек ниоткуда»:

— Ты откуда?
— Ниоткуда?
— Ты куда?
— Никуда!

Если художник не воодушевлен и не взволнован огромными событиями современности и ему нечего сказать своему народу, некуда его звать, неизбежно получается пустышка типа «Человека ниоткуда» или «Черноморочки».

Институт «художественных командиров» не оградил комедиографов от ошибок и не предотвратил аварий. Очевидно, нужна действенная система подлинно творческого руководства внутри студии, которое способно решать большие «стратегические» вопросы: не пускать в производство неподходящих людей и негодные сценарии, а, уж подготовив и вооружив настоящего художника, доверять ему, не хватая каждую минуту за руки...

В этом случае огромную роль могут сыграть художественные советы и иные формы коллективной помощи художнику, раскрепощенные от тяжелых пут творческой обезлички. Они способны на многое!

Тогда даже ошибки, неизбежные в творческой жизни, придут не от коллективной трусости, а от смелой мысли талантливого художника и послужат трамплинами для последующих удач.

Пусть все, что я думаю, спорно и вызовет даже гнев некоторых моих друзей и сверстников. Но уж если хочешь делать сатирическую комедию — не бойся, скажи им, что ты о них думаешь!

А я очень хочу делать комедии! Тоскуя по ним, я не прекращал тренировать себя, разрабатывая сюжеты новелл и сатиры даже в глухие годы малокартинья.

Но, дорогой Сережа Михалков! Как мне хочется видеть в тебе не «художественного командира» (на роль которого ты, разумеется, и не претендовал никогда!), а смелого советчика и друга, с которым не страшно решать трудные задачи создания советской сатирической комедии!

А. МЕДВЕДКИН

ПОЧТИ СТЕНОГРАММА

собрания авторского коллектива ГИНДИН — РЫЖОВ — РЯБКИН*

Присутствовали: 1-й Одинизнас, 2-й Одинизнас, 3-й Одинизнас.
Обсуждали: Открытое письмо С. Михалкова к писателям-сатирикам.
1-й Одинизнас. Ну?
2-й Одинизнас. Хорошо!
3-й Одинизнас. А чего хорошего?
2-й. Хорошо, что нас упомянули.

---

* Ввиду того что собрание нашего коллектива не было заранее подготовлено, то есть предварительно не было написано решение, а значит, собрание могло пойти не в ту сторону, решено было на всякий случай отказаться от услуг стенографистки. Следовательно, стенограмма не профессиональная. — *М. Гиндин, К. Рыжов, Г. Рябкин.*

Пауза.

1-й. Ну?

2-й. Дело нужное! Давайте же вместе растить дитя! Простите, я по Михалкову.

1-й. Растить — это бы хорошо.

3-й. Да. Но меня вот что смущает: почему Крапива махнул рукой?

2-й. Так ведь он когда махнул! Он в свое время махнул. Времена-то меняются.

3-й. Тем более... Пока будем растить, пока что...

Пауза.

1-й. Ну?

2-й. Что у нас, подмок порох? Объектов у нас не хватает? Простите, я по Михалкову.

3-й. Порох-то есть. Но как бы не выстрелить по своим.

1-й. А что? Нельзя?

2-й. Почему нельзя! Гоголь стрелял по своим и... ничего. А нам давно было сказано, что нужны Гоголи и Салтыковы-Щедрины.

3-й. А потом они были не нужны.

2-й. А после этого они одно время опять были нужны!

3-й. А сейчас?

1-й. Вроде требуются. На постоянную...

2-й. Значит, теперь главное — это дерзать! Простите, я по Михалкову.

1-й. Дерзать — это бы хорошо.

2-й. Так давайте! Ведь есть такие темы! Например... (*Подымает тему.*)

Пауза.

3-й. Не пройдет. Об этом еще не говорилось.

2-й. Где? Кем?

3-й. Нигде и никем.

1-й. Жалко.

2-й. Почему жалко? Надо самим вторгаться в жизнь!

1-й. Вторгаться — это бы хорошо.

3-й. Мы вторгаемся, а нас будут подправлять, улучшать, редактировать — от нас ничего и не останется. Простите, я тоже по Михалкову.

1-й. Но Михалков сказал, что так было. Теперь так не будет. А?

Пауза. Все изучают друг друга.

2-й. Конечно, не будет! Теперь мы обрели самостоятельность и сами можем решать, что лучше и что хуже. Простите, я по Михалкову.

1-й. Михалкову мы верим! А?

3-й. Вообще-то да! Только Михалков-писатель — это одно, а Михалков-редактор это — другое.

2-й. Так ведь это же Михалков!!

3-й. Господи! Все мы люди. Особенно, когда такая ответственность.

Пауза.

1-й. Ну?

2-й. Эх, мы! Какие мы сатирики?! Мы перестраховщики! Мы Беликовы! Мы последствия культа! Нам нужно освобождаться!

1-й. Хорошо бы. Но как?

2-й. Нам нужно смеяться и прежде всего над собой! Смеясь, человечество расстается со своим прошлым! Я по Марксу!

Все начинают освобожденно и перерожденно смеяться.

1-й. Ну?

3-й. Вроде бы легче.

2-й. Так будем «озорничать» в веселой кинокомедии? Я по Михалкову.

Все (*хором, скандируя*). Будем! Будем! Будем!

У НАС В ГОСТЯХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ МИРА

Лето — пора фестивалей, пора международных встреч кинематографистов разных стран мира. В июле прошлого года, когда проходил II Московский международный кинофестиваль, мы поместили в седьмом номере журнала «Искусство кино» материалы, присланные по нашей просьбе крупнейшими зарубежными кинематографическими журналами. Собранные вместе, они дали, нам кажется, некоторое представление о наиболее удачных работах кинематографии той или иной страны (разумеется, с точки зрения каждого из журналов, откликнувшихся на нашу просьбу).

В этом году мы решили продолжить наше начинание. Мы попросили крупнейшие кинематографические издания различных стран мира прислать нам кадры из наиболее интересных, по их мнению, фильмов, а также портреты актеров, чьи работы представляются им самыми значительными за последний год.

Мы не ставили жестких условий и не оговаривали ни количество фильмов, ни размеры и характер сопроводительного текста. Поэтому, как увидит читатель, иные страны представлены на нашем смотре более полно, другие — менее полно. Читатель также обратит внимание, что некоторые издания отобрали лучшие, с их точки зрения, работы только из числа выпущенных в 1961 году, другие — включили в это число фильмы появившиеся в начале нынешнего года. Нас не смущает подобный «разнобой», так как мы вовсе не стремимся придать нашему начинанию официальный характер.

Приглашать «в гости» самих себя, разумеется, не совсем удобно, однако мы решили также принять участие в общем разговоре и сообщить, какие фильмы и актерские работы представляются нам наиболее интересными за год, истекший со времени II Московского международного кинофестиваля.

Цель этой международной журнальной встречи на наших страницах — укрепить дружбу между кинематографистами различных стран и способствовать взаимопониманию и более тесным творческим связям. Мы выражаем самую сердечную признательность друзьям и коллегам из зарубежных кинематографических изданий, откликнувшихся на нашу просьбу, и надеемся, что дружеские встречи киножурналов и обмен мнениями на страницах «Искусства кино» станут традиционными.



САЙТ ЭНД САУНД
АНГЛИЯ

КИНОИЗКУСТВО
БОЛГАРИЯ

ФИЛМВИЛАГ
ВЕНГРИЯ

ДОЙЧЕ ФИЛЬМКУНСТ
ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

ЧИНЕМА НУОВО
ИТАЛИЯ

ПРИМИ ПЬЯНИ
ИТАЛИЯ

ДЯНЬИН ИШУ
КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

ЭКРАН
ПОЛЬША

ФИЛЬМ
ПОЛЬША

ФИЛМ КАЛЧЕР
США

СИНЕМА 62
ФРАНЦИЯ

ФИЛЬМ А ДОБА
ЧЕХОСЛОВАКИЯ

SIGHT AND SOUND

АНГЛИЯ

Посылаю шесть кадров из некоторых наиболее значительных английских фильмов прошедшего года. Среди лучших актерских работ — роли, сыгранные РИТОЙ ТАШИНХЭМ и МЕРРЕЕМ МЕЛВИНОМ в фильме «Вкус меда», ДЕБОРОЙ КЕРР в «Невинных» и ПИТЕРОМ СЕЛЛЕРСОМ в «Играть могут только двое».

Пенелопа ХУСТОН,
главный редактор «Сайт энд саунд»

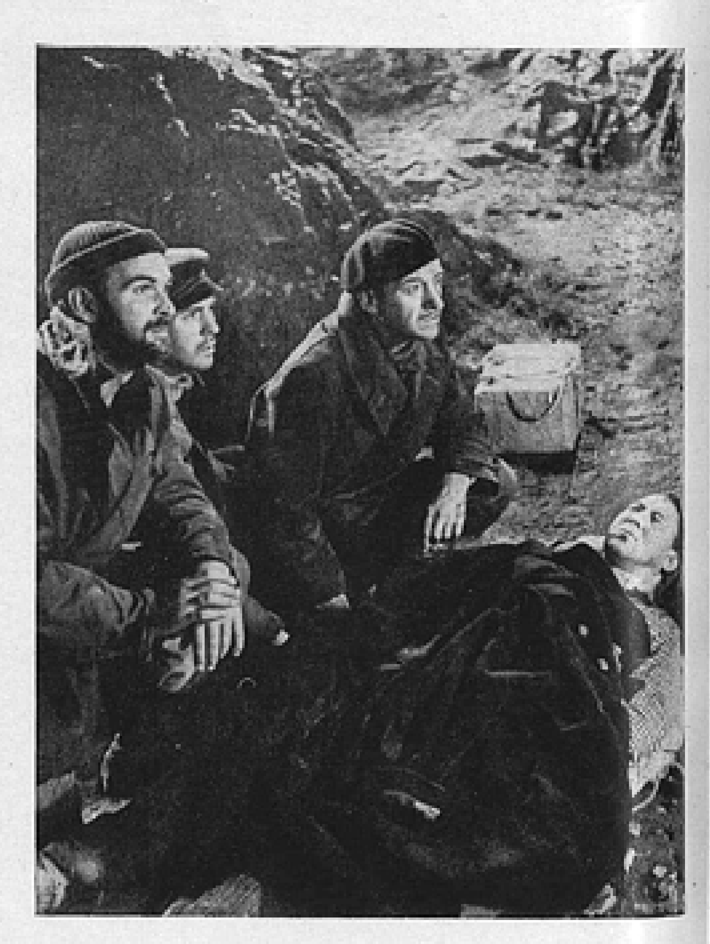


Дебора Керр в фильме Джека Клейтона «Невинные» по роману Генри Джеймса «Оборот винта»



Фильм «Играть могут только двое» режиссера Сиднея Джиллиата представляет собой экранизацию романа Кингсли Эмиса «Это неопределенное чувство». В главных ролях Питер Селлерс и Вирджиния Маскелл

«Пушки Наварона». Режиссер Ли Томпсон. В ролях: Стенли Бейкер, Джеймс Дэррен, Дэвид Найвен и Антони Куэйл





Хэйли Миллз в фильме режиссера Брайана Форбса «Слова на ветер»



Режиссер Тони Ричардсон снял фильм «Вкус меда» на основе известной одноименной пьесы Шейлы Дилэни. В главных ролях Рита Ташинхэм и Меррей Мелвин. (На фестивале в Канне Рита Ташинхэм и Меррей Мелвин удостоены премий за лучшее исполнение женской и мужской ролей. На фестивале в Карловых Варах фильм получил Главную премию. — *Примечание ред. «Искусство кино»*)



Вивьен Ли исполняет главную роль в фильме «Римская весна миссис Стоун». Это экранизация романа Теннесси Уильямса, снятая режиссером Хозе Квинтеро

киноизкуство

БОЛГАРИЯ

Посылаем фото из двух болгарских фильмов, которыми представлена наша кинематография на летних кинофестивалях этого года.

Первый из них — «Солнце и тень» (фестиваль в Карловых Варах). Сценарист Валерий Петров, режиссер Рангел Вылчанов. В главных ролях — молодая польская киноактриса Анна Пруцнел, приглашенная специально для этой роли, и болгарский киноактер Георги Наумов. Фильм является своеобразной художественной и философской полемикой с теми, кто желает развязать войну, и показывает в символическом плане неудержимое стремление людей к миру и счастью.

На Каннский фестиваль наши кинематографисты послали фильм «Плененная стая». Сценарий Емила Манова, режиссер Дучо Мундров. Фильм рассказывает об антифашистской борьбе, о высоком моральном облике коммунистов. Фильм отличается интересным изобразительным решением (оператор Георги Алурков).

Наша редакция считает, что за прошедший год в наших фильмах не было настолько яркого актерского исполнения, которое заслуживало бы того, чтобы быть специально отмеченным.

Д-р Ал. ТИХОВ

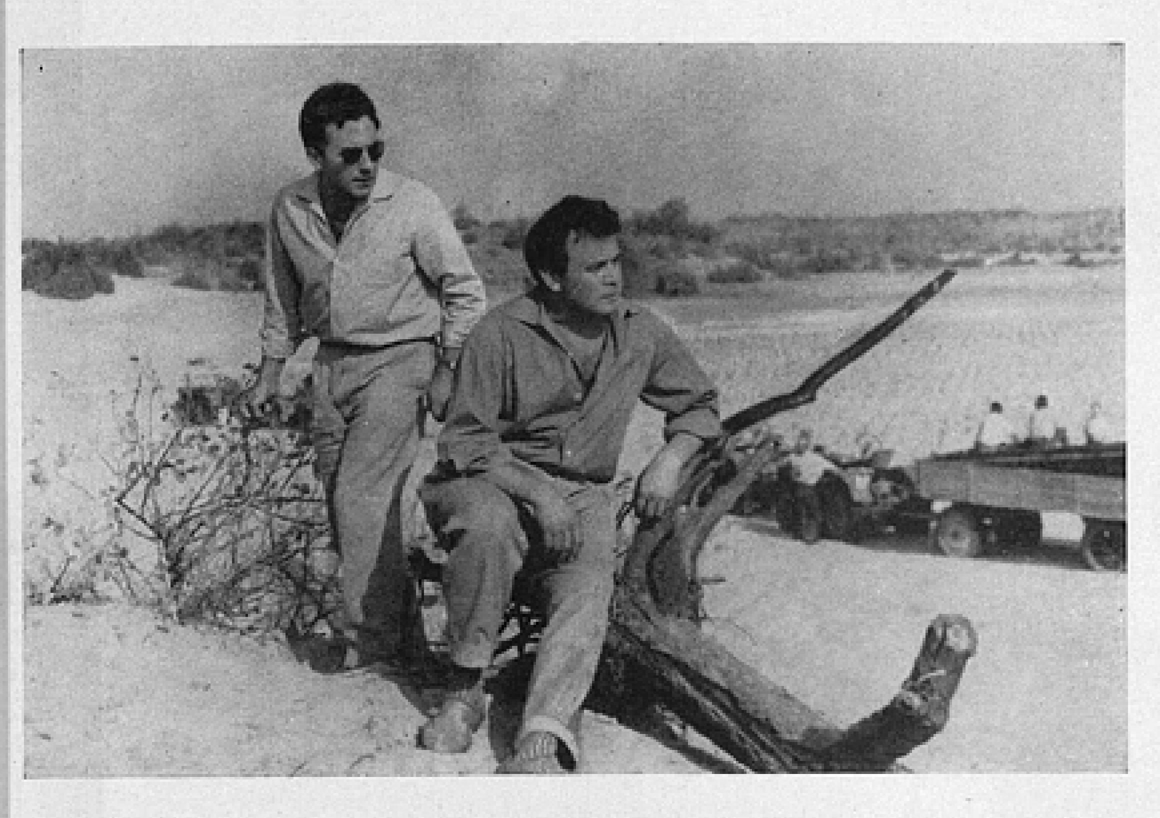


«Солнце и тень» (На Карлововарском фестивале фильм завоевал почетную премию Международной федерации работников кинопечати.— *Примечание ред. «Искусство кино»*)

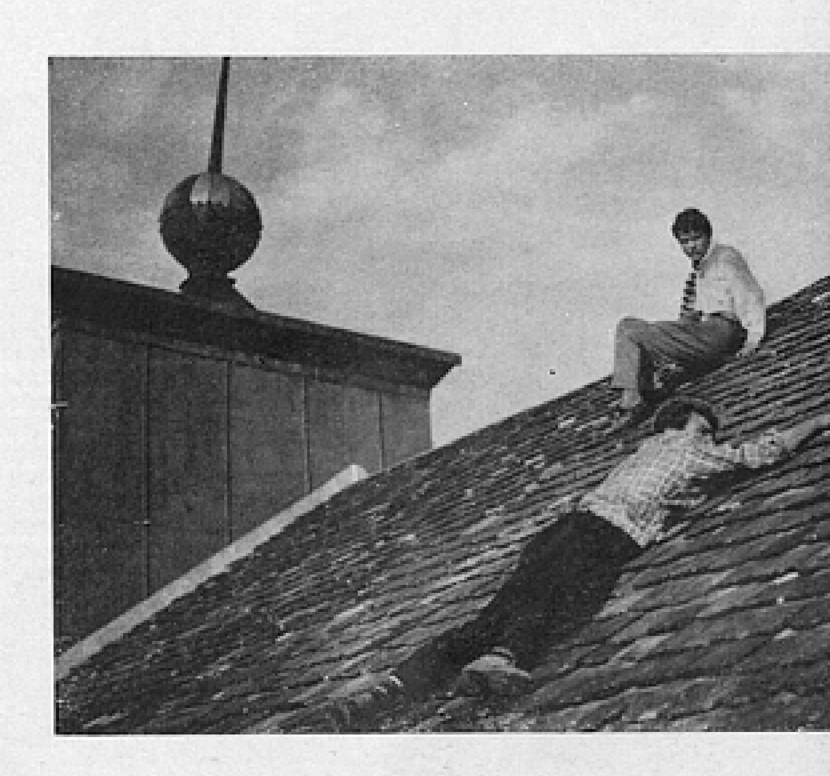
«Плененная стая»



ВЕНГРИЯ



«Одержимые». Сценарий Лайоша Галамбоша по повести Иштвана Алмаши и Дьюлы Кекешди. Режиссер Карой Макк. Актеры Адам Сиртеш и Дьёрдь Палош. Фильм рассказывает о жизни и труде работников степного совхоза



«Крыши Будапешта». Сценарий Тибора Череша и Миклоша Хубаи. Режиссер Андраш Ковач. В фильме трактуются проблемы, волнующие современную венгерскую молодежь



«Земля ангелов». Действие фильма происходит в 30-х годах при режиме Хорти. Фильм рассказывает о жизни рабочих, об их борьбе с угнетателями. Режиссер Дьёрдь Ревес. В главной роли подпольщика-коммуниста — Тибор Молнар



«Убитая девушка». Сценарий Йожефа Шоймара и Ласло Надаши. Режиссер Ласло Надаши. Действие происходит в конце первой мировой войны. Актриса Эва Пап играет роль девушки из шахтерского поселка, которая полюбила парня из поселка, где живут рабочие сталелитейного завода. Оба эти поселка враждуют между собой, и только трагическая смерть девушки примиряет их



«Военная музыка». Режиссеры Дьёрдь Хинч и Эндре Мартон. Поручик гусарского полка, расквартированного в маленьком городке, уговаривает своего денщика взять на себя вину за совершенное им, поручиком, убийство. Офицер обещает денщику, что военно-полевой суд его оправдает. Однако поручик изменяет своему слову, и молодой деревенский парень приговорен к казни за преступление, совершенное другим. В роли поручика — Ференц Каллаи (второй справа)



«Два тайма в аду». Сценарист Петер Бачо. Режиссер Золтан Фабри. Действие происходит в 1944 году. Фильм рассказывает о футбольном матче между немецкой армейской командой и командой, сформированной из венгерских штрафников. Венграм обещано помилование, если они проиграют, однако они играют на выигрыш, черпая силу в своей ненависти к фашизму, и выигрывают матч. После этого их тут же на месте убивают очередью из пулемета



ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА



Лауреат Национальной премии ЭРВИН ГЕШОННЕК в фильме «Растревоженная совесть», снятом на студии ДЕФА для немецкого телевидения. Режиссеры Ганс Иоахим Каспржик и Гюнтер Райш, сценарист Ганс Олива. Этот популярный фильм, удостоенный в 1961 году Национальной премии первой степени, рассказывает о полковнике Рудольфе Петерсхагене, который, будучи во время второй мировой войны комендантом города Грайфсвальд, сдал его без боя советским войскам. Исполнитель главной роли Эрвин Гешоннек — один из самых интересных актеров Германской Демократической Республики. В 1960 году на фестивале в Карловых Варах он получил вместе с Лоуренсом Оливье премию за лучшее исполнение мужской роли



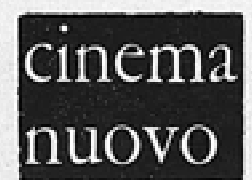
Аннекатрин Бюргер и Армин Мюллер-Шталь в фильме «Королевские дети». Это поэтический рассказ о судьбах двух детей из рабочих семей в годы фашизма. Фильм поставлен Франком Байером по сценарию Эдит Горриш и Вальтера Горриша. (Удостоен медали Международного фестиваля в Карловых Варах.— *Примечание ред. «Искусство кино»*)



Музыкальная комедия на современную тему «На солнечной стороне» принадлежит к числу крупнейших удач киностудии ДЕФА в этом году. В главных ролях Марита Бёме и Манфред Круг

«Сон капитана Лоя» — захватывающий приключенческий фильм о борьбе со шпионской деятельностью США. Режиссер — лауреат Национальной премии Курт Метциг. В главных ролях — Яна Брейхова, Кристина Лазар, Хорст Дринда и Ульрих Тайн





ИТАЛИЯ

Лучший итальянский фильм 1961 года, с моей точки зрения,— «Ночь» Микеланджело Антониони. Совершенный в стилистическом отношении, он показывает людей особой среды. В нем отсутствует связное повествование и, следовательно, перспектива. Фильм показывает отчуждение человеческой личности в буржуазном и неокапиталистическом мире, положение интеллигента, потерявшего всякий контакт с конкретной жизненной реальностью. Мне кажется, что в такого рода анализе Антониони поднялся на уровень современной художественной литературы, сравнявшись с ней в сложности и тонкости. Среди произведений молодых особый интерес представляют «Бандиты из Оргозоло» — фильм, посвященный проблеме бандитизма в Сардинии, и «Нищий» — фильм о римских предместьях. Оба они отмечены живостью киноязыка и принадлежат двум режиссерам, дебютирующим в области полнометражного фильма,— Витторио Де Сета и Пьеру Паоло Пазолини. Лучшие актеры в итальянском кино 1961 года — МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ и МОНИКА ВИТТИ, выступившие, между прочим, в «Ночи».

Гвидо АРИСТАРКО,
главный редактор «Чинема нуово»



«Бандиты из Оргозоло». Режиссер Витторио Де Сета. В фильме заняты актеры-непрофессионалы



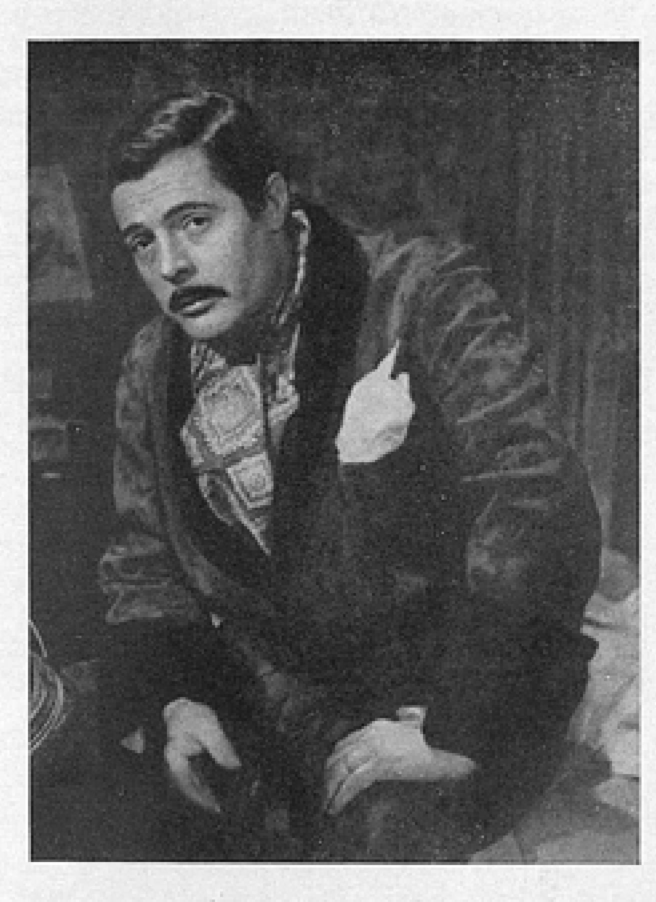
Франко Читти в фильме «Нищий». Режиссер Пьер Паоло Пазолини. (На Международном фестивале в Карловых Варах фильм удостоен Главной премии.— *Примечание ред. «Искусство кино»*)

cinema
nuovo

PRIMI PIANI

ИТАЛИЯ

МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ. Оба итальянских журнала («Чинема нуово» и «Прими пьяни»), ответивших на наши вопросы, называют его лучшим актером Италии в фильмах минувшего года. (Снимок прислан редакцией журнала «Прими пьяни»)



МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ в фильме «Развод по-итальянски». (Снимок прислан редакцией «Прими пьяни». На Каннском фестивале фильм получил премию, как лучшая комедия.— *Примечание ред. «Искусство кино»*)

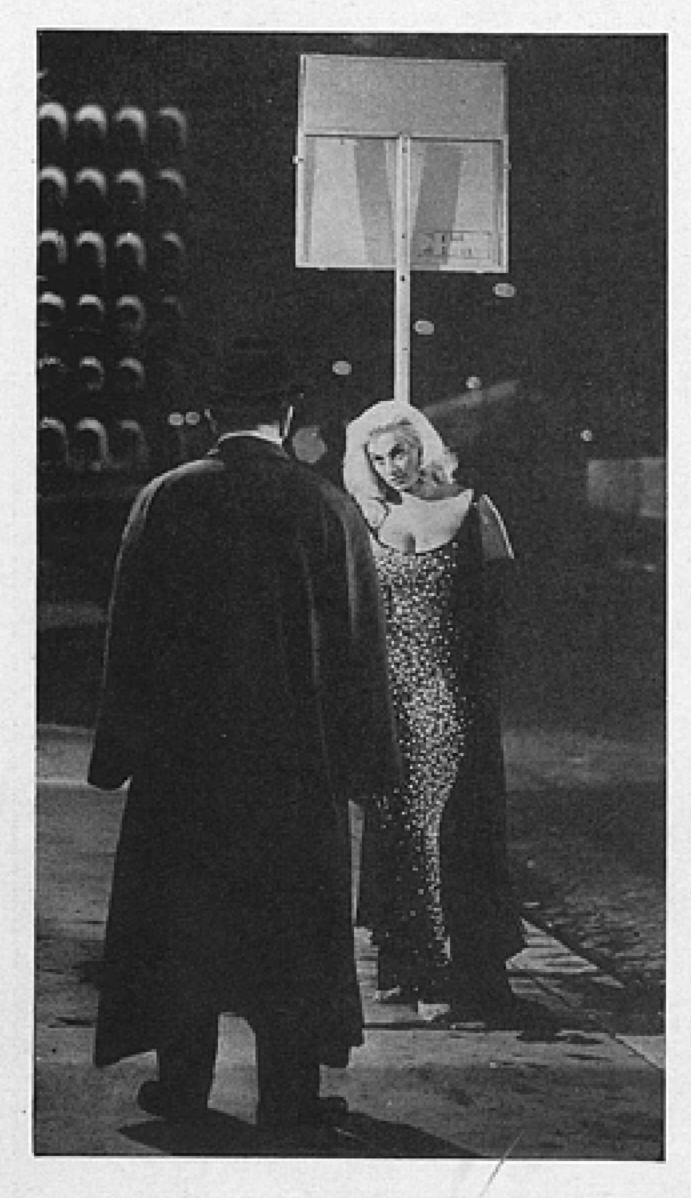


МОНИКА ВИТТИ и МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ в фильме «Ночь». Режиссер Микеланджело Антониони. (Снимок прислан редакцией «Чинема нуово»)

PRIMI PIANI

ИТАЛИЯ

Редакция журнала «Прими пьяни» прислала нам через любезное посредство фирмы «Унииталиа фильм» кадры из лучших, по ее мнению, итальянских фильмов минувшего года.



«Боккаччо 70». Анита Экберг и Пеппино Де Филиппо в новелле «Искушение доктора Антонио», поставленной Федерико Феллини

Высокая ценность и действенная сила лучших произведений современной итальянской кинематографии заключаются в том, что, как и в послевоенные годы, годы расцвета неореализма, она впрямую обращается к действительности. Сила этих фильмов в их ясной форме, в острой критике нравов современного буржуазного общества, в поисках новых эстетических, семантических и психологических решений.

Фильм «Боккаччо 70» состоит из четырех самостоятельных новелл, осуществленных режиссерами Марио Моничелли, Федерико Феллини, Лукино Висконти и Витторио Де Сика, и представляет собой современную интерпретацию отдельных сюжетных мотивов «Декамерона». Цифра «70» обозначает, что действие фильма может происходить до 1970 года. Подзаголовок фильма — «Шутка в 4 актах». Первый акт —«Ренцо и Лючана» Моничелли, второй — «Искушение доктора Антонио» Феллини, третий —«Труд» Висконти и четвертый — «Лотерея» Де Сика.

Этим фильмом был открыт кинофестиваль в Канне. В результате ожесточенных споров, разгоревшихся вокруг фильма, жертвой интриг и меркантильных соображений стала первая новелла. Коммерция взяла верх над искусством. В угоду покупателю, не задумываясь о художественной цельности фильма, продюсер решил сократить коммерчески невыгодный длинный фильм ($3^1/_2$ часа) и удалить эпизод, снятый Моничелли, без какого-либо вмешательства со стороны итальянских или французских организаторов кинофестиваля.

«Развод по-итальянски» — один из наиболее значительных и острых фильмов Пьетро Джерми. В нем высмеиваются законы Италии, регулирующие семейное право. Язвительно и юмористически трактуются в фильме положения итальянского кодекса о защите чести. Главную роль в фильме блестяще исполняет Марчелло Мастроянни.

Фильм «Затмение» режиссера Микеланджело Антониони, как и предыдущие его работы «Приключение» и «Ночь», особенно рельефно характеризует нынешнюю ориентацию итальянского кино, тесно связанного с современной литературой. Фильмы Антониони по своему смелому антиконформизму, по своей психологической интроспекции принадлежат к тем произведениям, где духовные и жизненные противоречия современного буржуазного общества обнажены с большим мастерством.

Фильм «Старость» создан по одноименному роману триестского писателя Итало Звево. Режиссеру Мауро Болоньини



Стефания Сандрелли и Леопольдо Триеста в фильме «Развод по-итальянски». Режиссер Пьетро Джерми

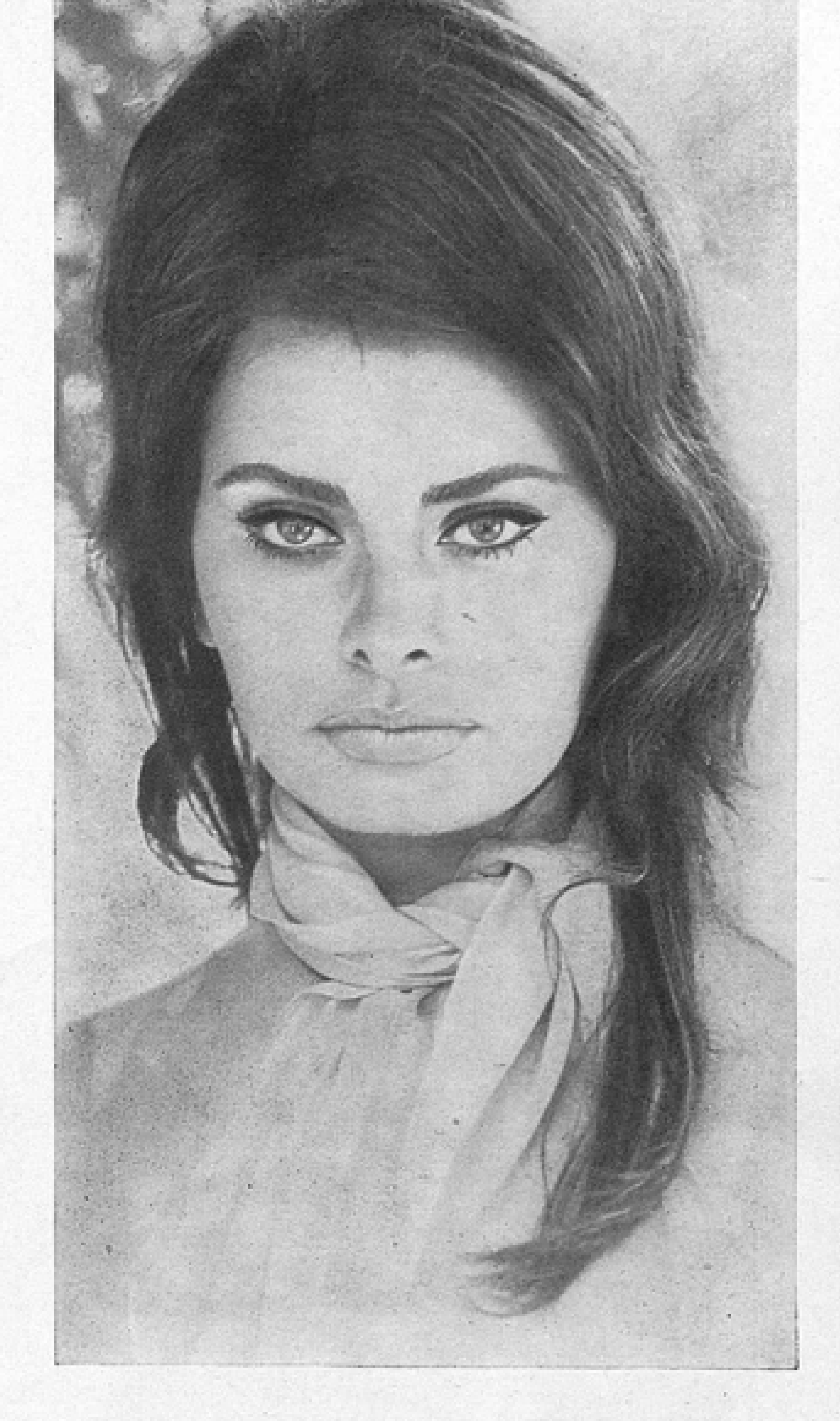


Моника Витти и Ален Делон в фильме «Затмение» режиссера Микеланджело Антониони. (Фильм удостоен специальной премии жюри на Каннском фестивале 1962 года.— *Примечание ред. «Искусство кино»*)

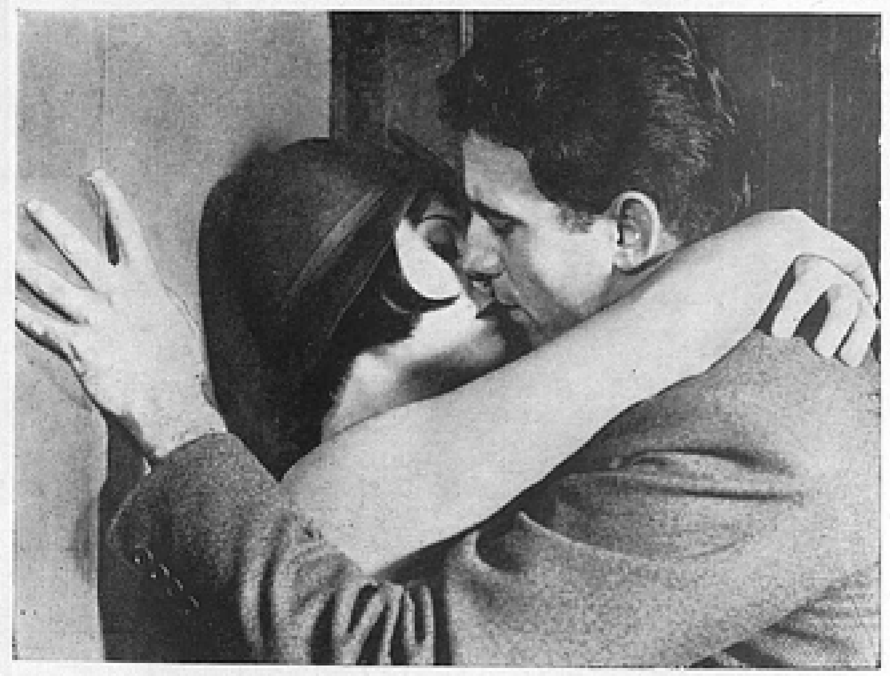
удалось осуществить удачную экранизацию книги. Действие фильма происходит в Триесте в конце XVIII века. Это история мелкого служащего Эмилио Брентани (Антони Франчоза), замкнутая жизнь которого нарушена встречей с девушкой легкого нрава Анжолиной (Клаудиа Кардинале). Роль сестры героя исполняет Бетси Блер. В фильме превалирует анализ внутреннего мира героев и вместе с тем Болоньини дает характеристику всего окружающего их общества, его обычаев, его психологии.

Фильм «Сальваторе Джулиано» (режиссер Франческо Рози) повествует о кровавых преступлениях сицилийского бандита, руководителя террористического общества «Мафия», который был убит одним из его сообщников, вступившим в сделку с полицией. В этом фильме жив бунтарский дух итальянского неореализма. В нем достигнуто органическое сочетание актуальности темы с поэзией и в то же время простотой кинематографического языка. Эпический и духовный характер этого фильма, по моему мнению, заставляет вспомнить великий советский реализм ранних фильмов Пудовкина и фильм высокой моральной ценности «Земля дрожит» Лукино Висконти, у которого Рози работал раньше в качестве помощника режиссера.

Эннио А. ЛУКОН



СОФИЯ ЛОРЕН в фильме «Чочара» (режиссер Витторио Де Сика). Актриса получила премию «Оскар» в США, как лучшая исполнительница женской роли в фильмах 1961 года



«Старость». Режиссер Мауро Болоньини. Актеры Клаудиа Кардинале и Антони Франчоза



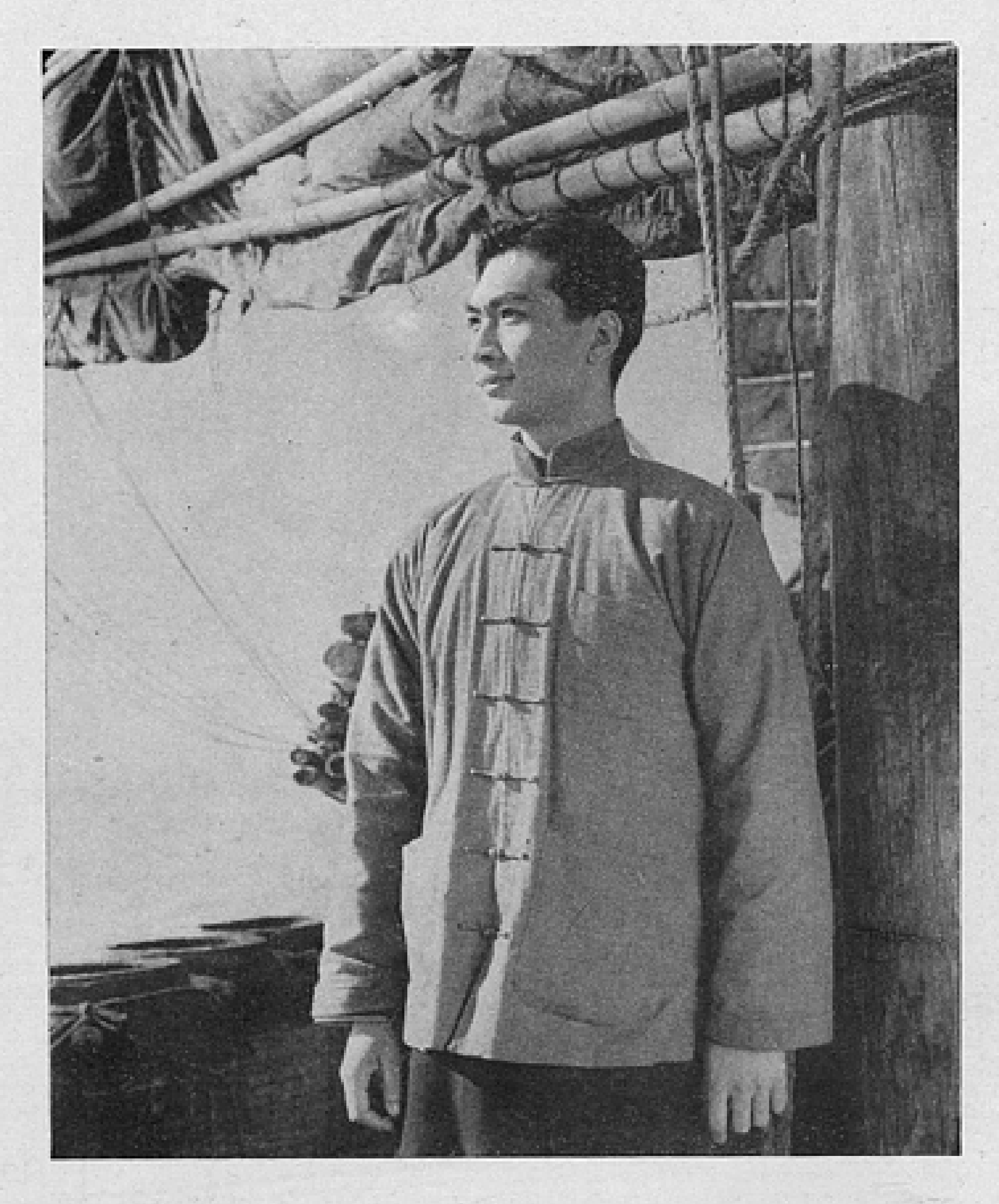
«Сальваторе Джулиано». Режиссер Франческо Рози

電影藝術

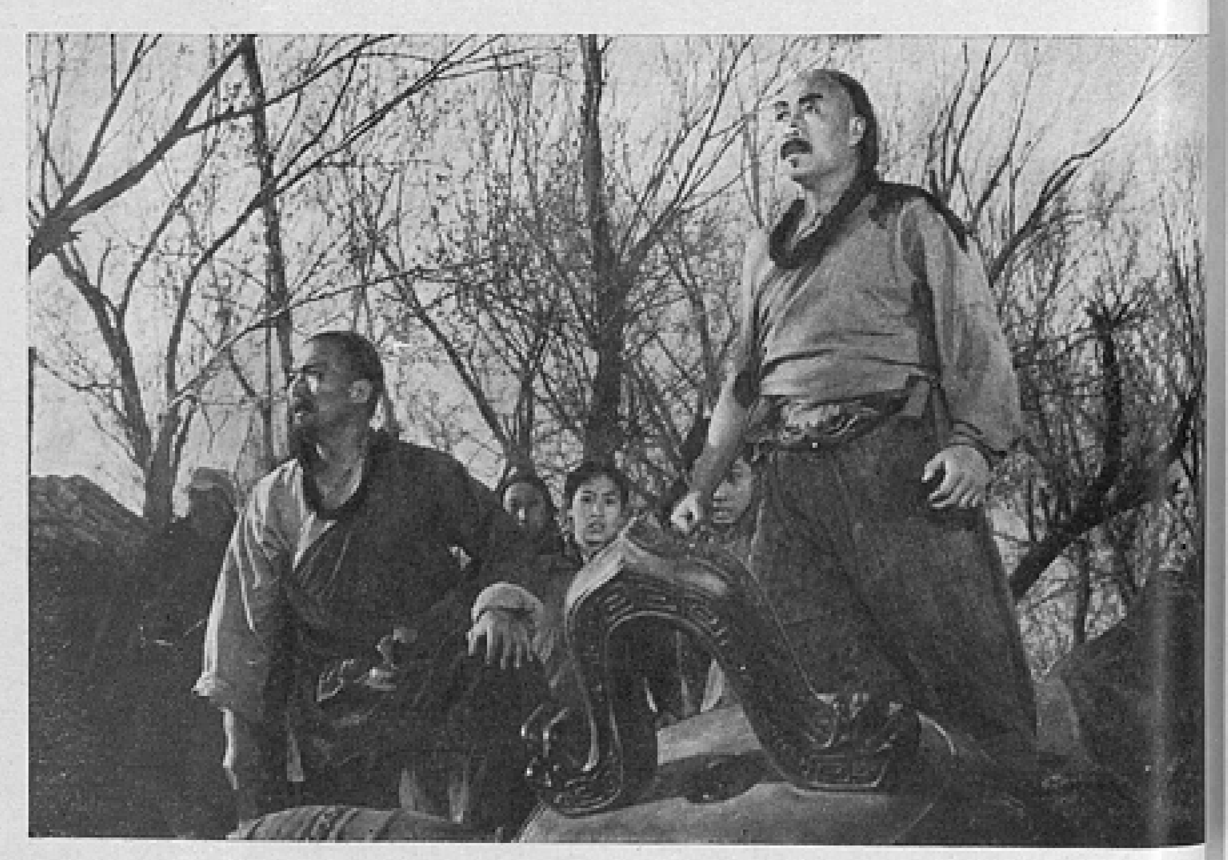
КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА



ЧЖУ СИ-ЦЗЮАНЬ—киноактриса, удостоенная премии «Сто цветов», как лучшая исполнительница женской роли в фильмах 1961 года. (За исполнение главной роли в фильме «Красный женский батальон»)



«Этапный пункт №51»



«Песня красных знамен»



«Красный женский батальон»



«Распустились бутоны»

«Ураган»





ПОЛЬША



АЛИНА ЯНОВСКА несомненно принадлежит к числу наиболее популярных польских актрис. Выступила в самых первых послевоенных польских фильмах: «Запрещенные песенки», «Последний этап» и «Мое сокровище» — фильмах, известных также и советскому зрителю.

Затем в течение ряда лет она с успехом выступала на сценах сатирических театров, эстрады, по радио и телевидению.

Лишь в 1960 году режиссер Пассендорфер снова возвращает Алину Яновску в кинематограф, поручив ей в фильме «Возвращение» («Поиски прошлого») драматическую роль женщины, которая не хочет, не чувствует в себе сил вернуться к прежней любви. И зрители и критика с удовлетворением встретили возвращение в кинематограф этой выдающейся, разнообразно одаренной актрисы, которая сразу же после фильма Пассендорфера сыграла довольно похожую роль в фильме режиссера Леонарда Бучковского «Второй человек» — драме времен оккупации.

В прошлом году Яновска создала интересный образ в нашумевшем фильме Анджея Вайды «Самсон». В настоящее время она играет главную роль в киноновелле «Учительница» (на снимке), которая является составной частью фильма «Запоздалые прохожие».



ВЕСЛАВ ГОЛАС. Этот молодой актер завоевал признание и популярность очень быстро. Началом его славы были выступления на сцене Варшавского драматического театра, подтверждением его таланта стали роли в кинокомедии «Муж своей жены» и в приключенческом фильме «Прикосновение ночи» (оригинальная трактовка образа милицейского офицера, ведущего следствие).

Главная роль в фильме «Наводчик Калень» была до сих пор наиболее крупным художественным успехом Веслава Голаса, здесь полностью проявились его возможности как комедийного и драматического актера.

В настоящее время он закончил работу над ролью циркового клоуна в фильме «Дом без окон» (на снимке), представляющем собой психологическую драму из жизни цирковых актеров.

Веслав Голас известен также как телевизионный актер.

Замечательное комическое и драматическое дарование ставит его в ряды выдающихся польских актеров

В течение первой половины 1962 года вышло на экраны несколько новых польских фильмов. Заслуживает внимания тот факт, что польские кинематографисты стремятся создавать фильмы, затрагивающие современные проблемы. Хотя, надо сознаться, что их наблюдения порой несколько поверхностны.

Довольно существенные вопросы затрагивает драма «Приговор» режиссера Ежи Пассендорфера. Герои фильма — пятилетний Адась и его мать-пьянчужка. Легко было впасть в слезливую мелодраму, так как известно, что детское горе всегда трогает зрителей. К счастью, создатели фильма избежали этого, показав бытовую драму в ее общественном значении. Фильм, несмотря на некоторые недостатки в изобразительном решении, следует отнести к удачным. В большой степени это заслуга исполнителей — Лидии Корсак в роли матери и Гжегожа Романа в роли Адася.

Януш Насфетер поставил фильм «Мой старик». Главную роль в нем, на этот раз драматическую, играет известный комик Адольф Дымша. Фильм повествует о мальчике, не знавшем своего отца, так как тот оставил родину до рождения сына. Мальчуган завидует другим детям, но когда неожиданно отец возвращается, наступает разочарование.

Действие фильма «И ты станешь индейцем» развертывается в наши дни. Режиссер Конрад Наленцкий. Главные роли исполняют: тринадцатилетний Войцех Войцеховский и известный по «Крестоносцам» Анджей Шанявский. Некоторые сцены фильма цветные.

Режиссер Ян Баторий, создатель награжденного на фестивале в Сан-Себастьяне фильма «Визит президента», закончил экранизацию повести для молодежи Корнеля Макушинского «О тех двоих, что украли Луну». Это цветная полная неожиданностей и забавных приключений киноповесть о двух братьях-близнецах Яцеке и Пляцеке, которые захотели украсть месяц.

В этом году появились два приключенческих фильма: «Прикосновение ночи» режиссера Станислава Барейя и «Два пана N» режиссера Тадеуша Хмелевского. Второй из них очень удачен. Сюжет основан на подлинном происшествии. Фильм построен так, что зрители все время следят за действием с большим напряжением.

Драма из жизни цирковых актеров «Дом без окон» — дебют режиссера Станислава Ендрыки. Фильм (из отдельных новелл) «Запоздалые прохожие» поставили и сыграли многие выдающиеся актеры под общим художественным руководством Яна Рыбковского.

Несколько слов о фильме «Другой берег» режиссера Збигнева Кузьминского. Действие фильма, созданного на основе повести лауреата государственной премии Станислава Выгодского, разворачивается в 1937—1943 годах. В центре фильма — образ коммуниста Павла Ласоня. Исполнитель этой роли Юзеф Новак как бы продолжает здесь рассказ о судьбе сыгранного им ранее героя фильмов Ежи Кавалеровича «Целлюлоза» и «Под фригийской звездой».

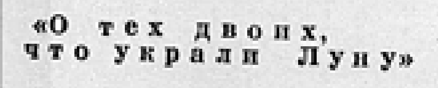
Здислав ОРНАТОВСКИЙ



«Приговор»



«Два пана N»

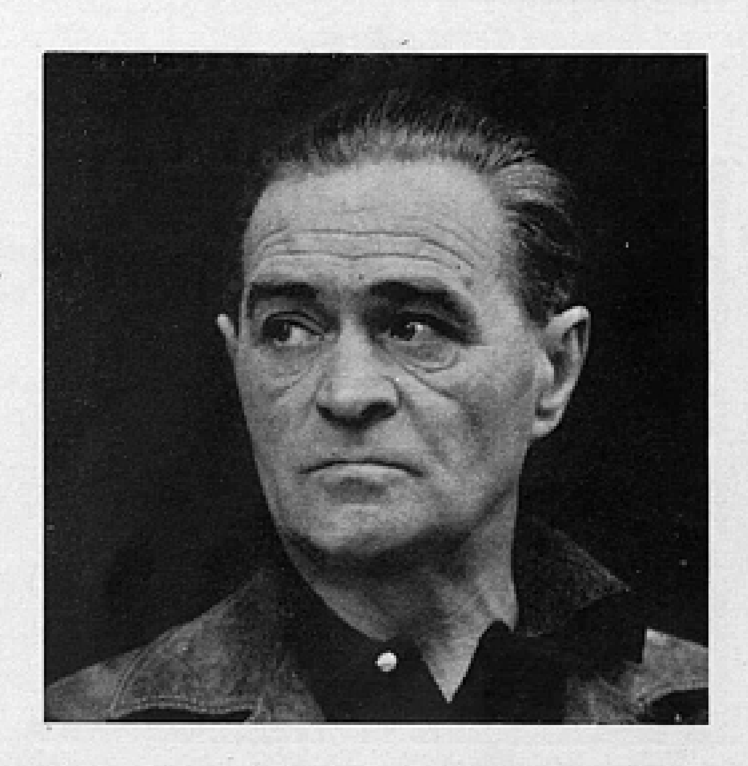


«О тех двоих,
что украли Луну»

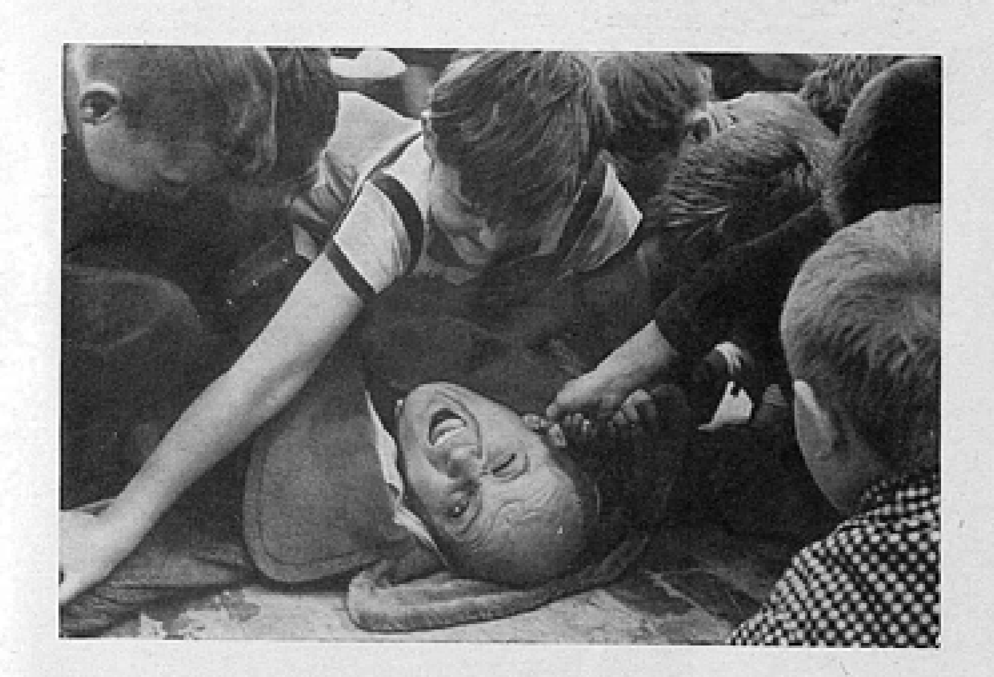




«Другой берег»



Адольф Дымша в фильме
«Мой старик»



«И ты станешь индейцем»

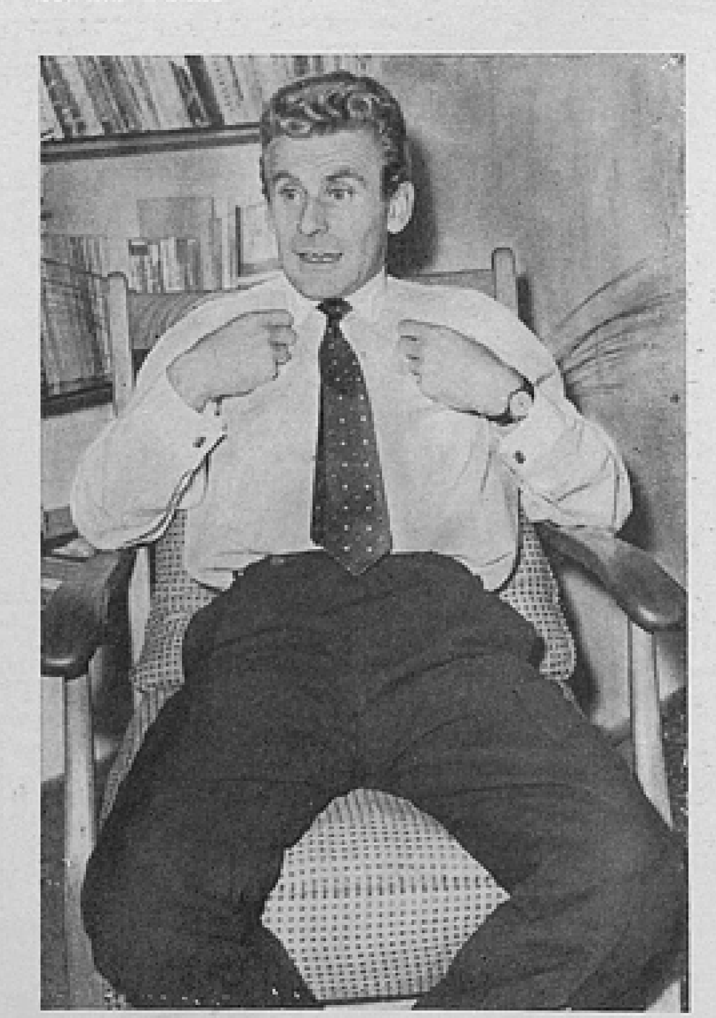


«Свидетельство о рождении»



«День поминовения». В центре — Беата Тышкевич

Веслав Голас



FILM

ПОЛЬША

Один из лучших фильмов, созданных польскими кинематографистами за минувший год, — «Свидетельство о рождении» режиссера Станислава Ружевича. Этот фильм, состоящий из отдельных новелл, был единственным «соперником» знаменитого фильма Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов», когда польские критики присуждали премию «Сиренка» за лучший фильм 1961 года (это обстоятельство было специально отмечено в решении жюри).

Фильм «День поминовения» («Задушки») вызвал жаркую полемику. Дискутировали не только о самом фильме, но и более широко — о проблеме «авторского кинематографа» (писатель Тадеуш Конвицкий написал сценарий этого фильма и сам поставил его). При всей своей дискуссионности фильм этот бесспорно интересный.

Режиссер Збигнев Кузьминский закончил недавно фильм «Другой берег». Зрители и критики отметили, что участие Юзефа Новака (он играет главную роль) позволяет считать этот фильм своеобразным продолжением картин Ежи Кавалеровича «Целлюлоза» и «Под фригийской звездой», где Новак также играл роль коммуниста-подпольщика. Действие фильмов Кавалеровича заканчивалось в 1936 году отъездом героя в Испанию. Действие фильма Кузьминского начинается в 1937 году. В «Другом береге» есть очень интересные эпизоды, хотя в целом ему недостает драматической конструкции.

Польскую кинематографию наших дней невозможно представить себе без короткометражных документальных фильмов, которые во многих случаях представляют значительно больший интерес, чем игровые фильмы. (Премия польских кинокритиков «Сиренка» за 1960 год была присуждена документальной кинематографии в целом.) Из работ документалистов за последний год особо следует отметить фильм «Два лика бога» (режиссеры Ежи Гофман и Ежи Скужевский). В нем рассказывается о религиозной секте, состоящей всего из нескольких десятков человек, во главе которой стоит... «живой бог». Эту тему можно было бы трактовать с усмешкой, но создатели фильма пошли по другому пути. Они показали трагизм существования этих несчастных, по существу, людей. В первой части фильма показана повседневная жизнь секты; во второй — мы видим людей, отошедших от секты, слушаем их рассказы. Интересно, что, после того как в нашем журнале была напечатана статья о фильме, мы получили письмо от главы секты — «бога», который сокрушался по поводу того, что мы не понимаем его святости. На материале незначительных, казалось, фактов фильм поднимает очень серьезные проблемы.

Очень интересный документальный фильм «Сентябрь» создал режиссер Ежи Боссак. Это рассказ о вторжении гитлеровцев в Польшу в 1939 году, смонтированный из материалов старой хроники.

Лучшими польскими актерами прошедшего года мы считаем ВЕСЛАВА ГОЛАСА и БЕАТУ ТЫШКЕВИЧ. Беата Тышкевич, которая снялась уже во многих фильмах,— еще совсем молодая актриса. В этом году она поступает в театральную школу.



Беата Тышкевич в фильме «Сегодня ночью погибнет город»



«Другой берег». В центре—Юзеф Новак



«Два лика бога»

США

Голливудские фильмы, выпущенные в 1961 году, были в целом более низкого уровня, чем обычно. Ни один из голливудских фильмов не может быть назван полностью удавшимся — ни как кинематографическое произведение, ни как человеческий документ.

Среди наиболее интересных фильмов, выпущенных в Голливуде в 1961 году, необходимо назвать следующие:

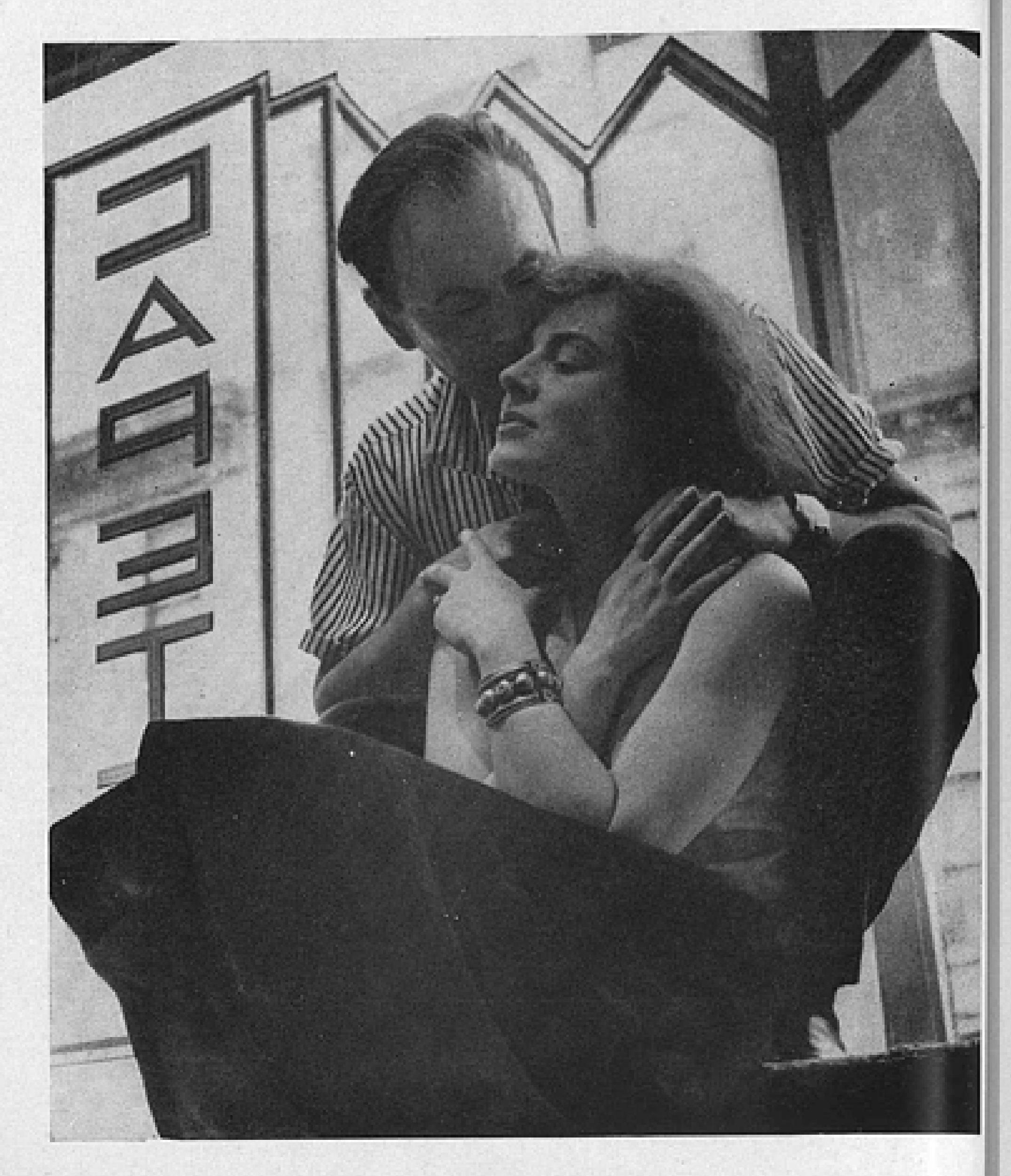
«Уэст-сайдская история» режиссера Роберта Уайза — экранизация музыкальной комедии, шедшей на Бродвее. Этот фильм примечателен с точки зрения хореографического мастерства (танцы), особенно в течение первых пятнадцати минут. Последующая часть фильма — менее удачна.

«Ловкач» режиссера Роберта Россена — фильм о бильярдисте. Режиссерская и операторская работа в фильме превосходна, хотя сценарий слаб. Игра ПОЛА НЬЮМЕНА в этом фильме — одна из лучших актерских работ 1961 года.

«Невинные дикари» Никласа Рея — это фильм, действие которого происходит среди эскимосов. Фильм привлекает своей режиссурой и прекрасной операторской работой. Самое слабое в фильме — опять-таки его сценарий. И все же «Невинные дикари» имеют почти все основания быть названными лучшим голливудским фильмом 1961 года.

Лучшей актрисой года, по всей вероятности, должна быть названа НАТАЛИ ВУД за ее роли в «Уэст-сайдской истории» и фильме Элиа Казана «Великолепие в траве». Другой замечательной актерской работой была роль, исполненная ВИВЕКОЙ ЛИНДФОРС в фильме независимого производства «Свадьбы и дети» режиссера Морриса Энгеля.

«Свадьбы и дети» — вне всякого сомнения, лучший американский фильм из числа вышедших на экраны страны в 1961 году. Фильм был закончен производством два года назад, но показан был только в прошлом году. Сюжет фильма несложен. В нем рассказывается о фотографе, который зарабатывает себе на жизнь, делая снимки на свадьбах; о его подруге, которая помогает ему, и о его старой матери. Искусство режиссера, оператора, актеров, все компоненты этого фильма способствуют его драматизму и правде. Его можно сравнить с фильмом «Мар-

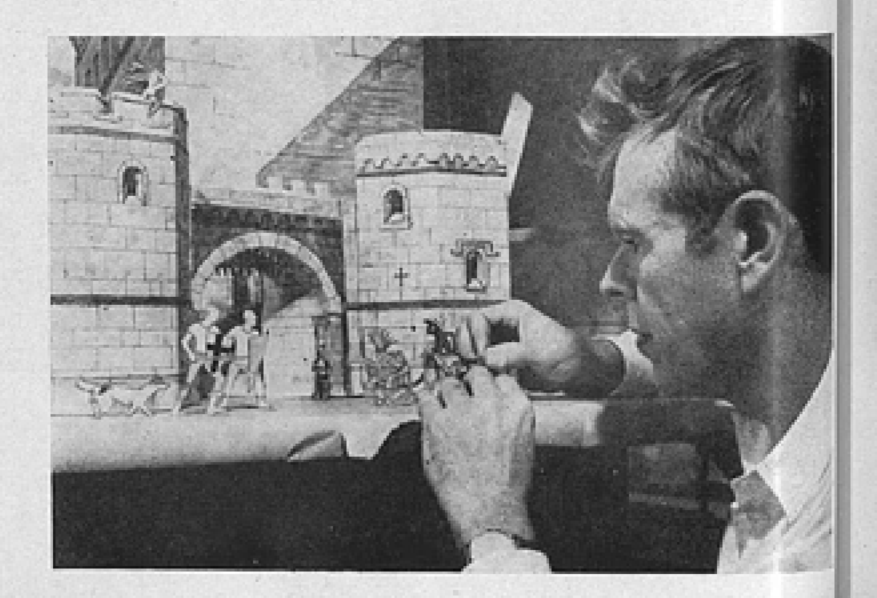


«Свадьбы и дети». Вивека Линдфорс и Джон Майерс



«Невинные дикари»

Постановщик фильма «За́мок из песка» Джером Хилл



ти», хотя следует сказать, что сам «Марти» испытал на себе влияние более ранних работ Морриса Энгеля. Моррису Энгелю, молодому нью-йоркскому режиссеру, принадлежат два других удачных фильма независимого производства: «Маленький беглец» и «Любовники и леденцы», оказавшие значительное воздействие на творчество молодых кинематографистов нью-йоркской школы.

«За́мок из песка» Джерома Хилла — лучшая комедия года. Ее юмор можно сравнить с юмором фильмов Жака Тати. Однако Джером Хилл обладает своим собственным стилем и своими собственными взглядами на киноискусство. В фильме рассказана забавная история, случившаяся на пляже в один из воскресных дней.

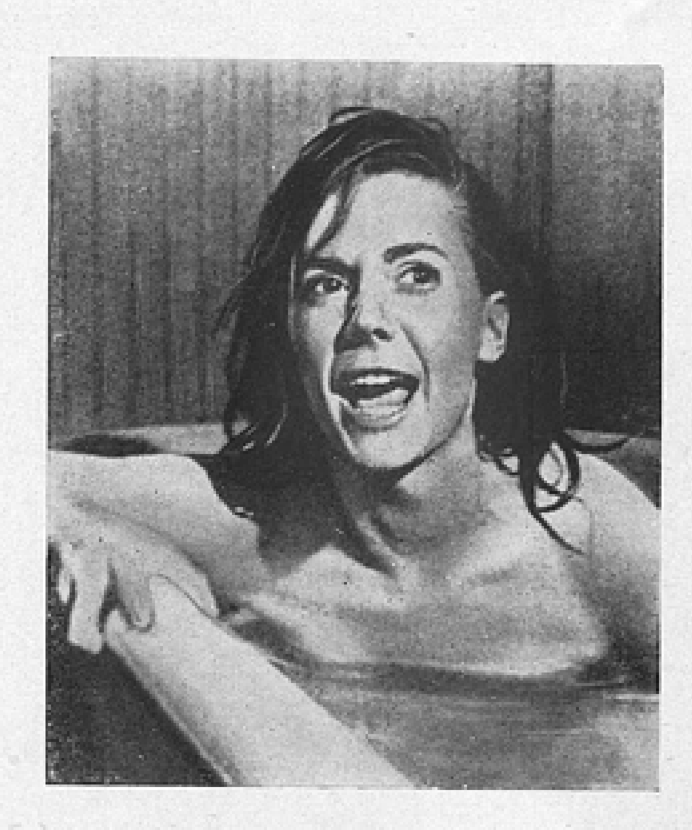
Я должен упомянуть также еще один фильм независимого производства — «Времена варварства» режиссера Питера Касса. Этот фильм принадлежит к тем, которые имели наибольший успех в минувшем году. В нем интересны поиски новой тематики и новых кинематографических форм. Герой этого фильма — человек с больной психикой, причем позднее мы узнаем, что причина его болезни связана с мучающими его воспоминаниями о войне, когда он был одним из членов экипажа самолета, сбросившего атомную бомбу на Хиросиму. Это антивоенный фильм.

Полнометражный документальный телевизионный фильм «Побудьте в моей шкуре» Никласа Уэбстера примечателен своим честным показом положения негров в сегодняшней Америке. Другой документальный фильм — «Воскресенье» — восемнадцатилетнего режиссера Дэна Дрейзина принадлежит к числу лучших короткометражных документальных фильмов года. В нем показана стычка между студентами и нью-йоркской полицией. С помощью портативного звукозаписывающего устройства и 16-мм камеры Дрейзин сумел показать это событие во всей его подлинности и правде. Что касается экспериментальных работ, то я назвал бы короткометражные фильмы Стенли Вандербика. Это работы в области политической и социальной сатиры. Используя новейшую мультипликационную технику, он сатирически показывает различные негативные аспекты американской жизни. Хотя его фильмы и не идут в коммерческих кинотеатрах, они хорошо известны в кругу кинематографистов. По мультипликационной технике Вандербик, пожалуй, самый передовой художник в сегодняшней Америке.

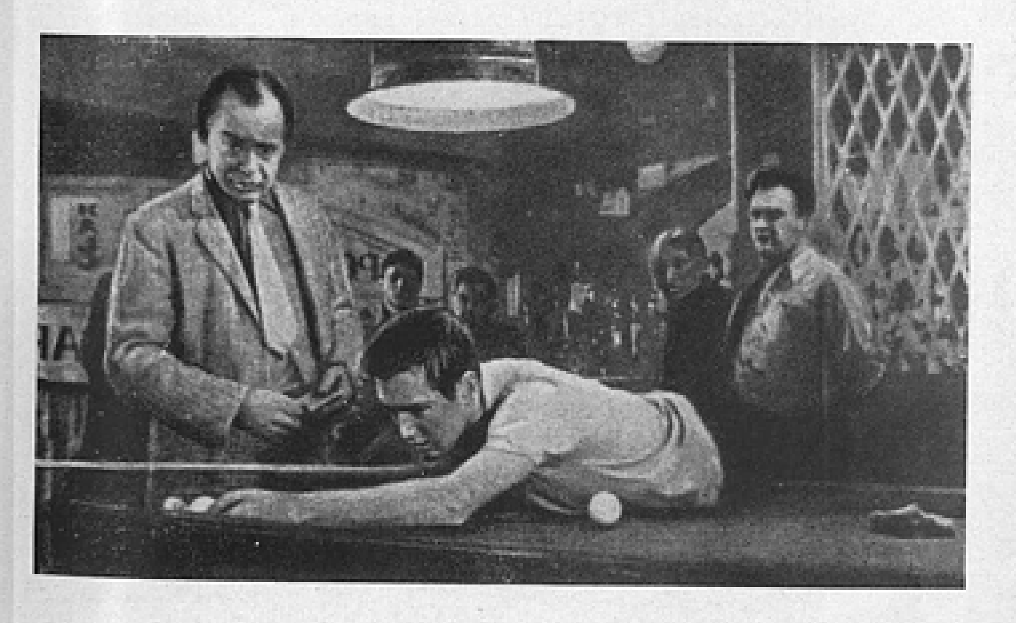
Джонас МЕКАС,
главный редактор «Филм калчер»



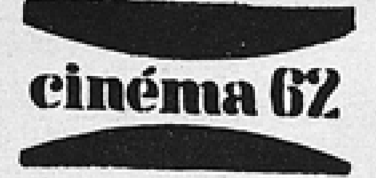
«Уэст-сайдская история»



Натали Вуд в фильме «Великолепие в траве»



Пол Ньюмен (в центре) в фильме «Ловкач»



ФРАНЦИЯ

Посылаем вам материалы, о которых вы просили. Мы всегда будем рады выполнить подобную вашу просьбу, как только вы нас известите. Прошу передать редакции выражение наших самых дружеских чувств.

Жан Шнитцер



ЖАННА МОРО стала самой популярной французской кинозвездой. Красота, талант, высокое уважение к своей актерской профессии делают актрису одной из самых видных фигур французского кино. Она завоевала широкую известность исполнением ролей в фильмах «Любовники», «Опасные связи», «Ночь» (режиссер Антониони) и совсем недавно в замечательной картине «Жюль и Джим».

Жанна Моро в фильме «Ночь».

Вокруг БРИЖИТТ БАРДО продолжают кипеть страсти восхищения и любопытства. Судьба героини ее последнего фильма «Частная жизнь» — актрисы, которая не может найти счастья,— очень похожа на судьбу самой исполнительницы, и Брижитт играет ее очень взволнованно и патетично





Жанна Моро и Жан-Поль Бельмондо в фильме «Модерато кантабиле». Режиссер Питер Брук

После фильма «На последнем дыхании» ЖАН-ПОЛЬ БЕЛЬМОНДО стал символом «новой волны»: его темперамент, обаяние, юмор, а иногда даже некоторый цинизм, его волевая направленность характеризуют дух, которым проникнуты фильмы «новой волны», и новый стиль актерской игры



Клаудиа Кардинале и Жан-Поль Бельмондо в фильме «Картуш»



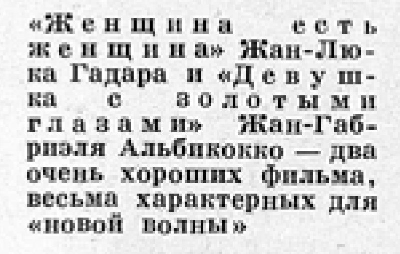
«Клео от пяти до семи». Этот фильм, который поставила Аньес Варда, — одно из лучших произведений французской кинематографии последних лет. Блестящий стиль исполнения, замечательная операторская работа помогают раскрыть трогательную историю одной любви



Режиссер Робер Брессон снял фильм «Процесс Жанны д'Арк» без участия актеров-профессионалов. (Фильм получил специальную премию жюри на Каннском фестивале 1962 года.— *Примечание ред. «Искусство кино»*)



В фильме «Женщина есть женщина» главные роли играют Жан-Поль Бельмондо, Анна Карина и Жан-Клод Бриали



«Женщина есть женщина» Жан-Люка Гадара и «Девушка с золотыми глазами» Жан-Габриэля Альбикокко — два очень хороших фильма, весьма характерных для «новой волны»



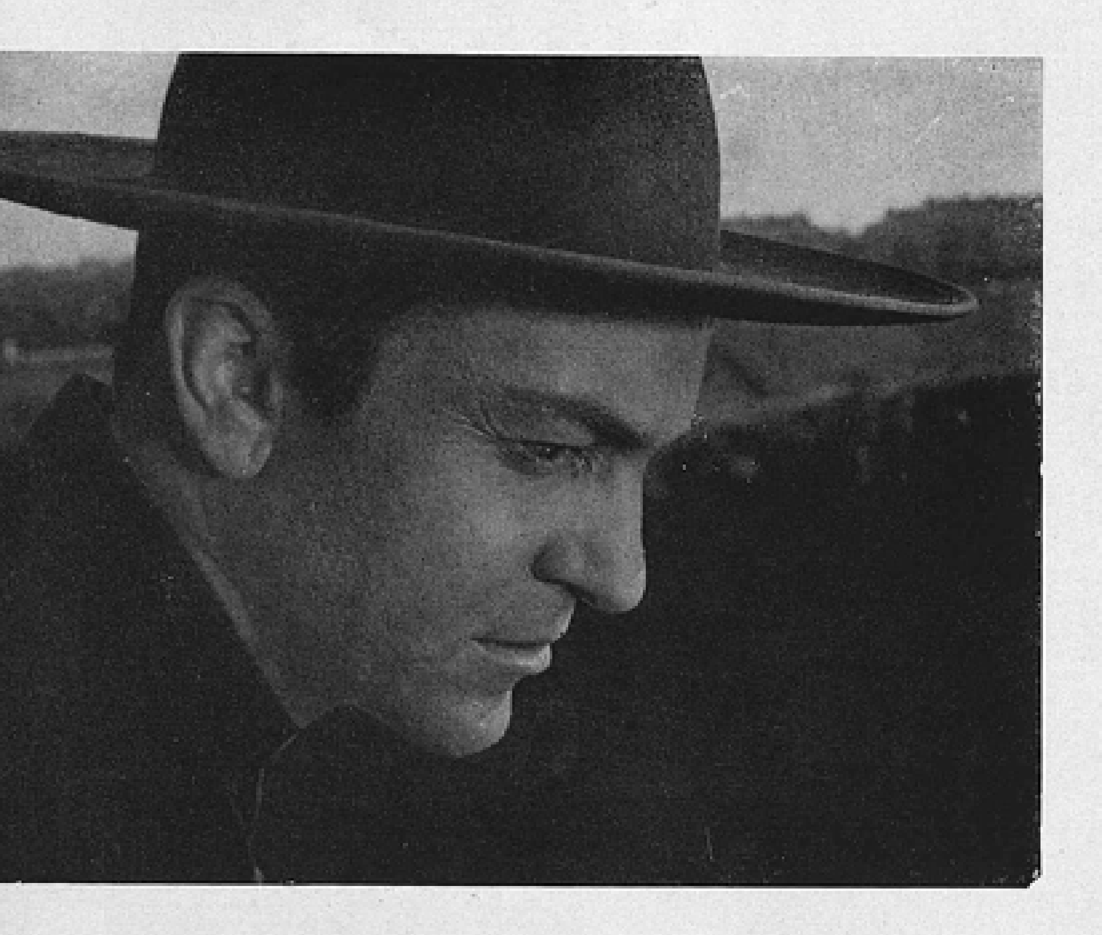
«Девушка с золотыми глазами». Актриса Мари Лафоре

Бурвиль в фильме «Все золото мира» режиссера Рене Клера





Фильм «Любовники из Теруэля». Режиссер Раймон Руло. В главной роли Людмила Черина



FILM A DOBA

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Исполнение МИРОСЛАВОМ МАХАЧЕКОМ роли в исторической балладе «Дьявольская западня» заинтересовало чехословацких зрителей и критиков. Махачек в этом фильме создал с прочувствованной глубиной интересный образ священника, который со страстностью убежденного инквизитора старается обвинить невинных крестьян в ереси. «Дьявольская западня» относится к заслуживающим наибольшего внимания фильмам из числа выпущенных за последнее время, и это прежде всего является заслугой режиссера Франтишека Влачила. Незаурядная игра Махачека в этом фильме поразила тем более, что это его первая роль «большого калибра». Махачек является режиссером пражского Национального театра («Народни дивадло»), и до сих пор мы видели его на экране только в эпизодической роли в фильме «Всюду живут люди»



В фильме «Мучение» режиссер Карел Кахиня с огромной чуткостью сумел показать сложные проблемы, волнующие ребенка. Героиня фильма (Йорга Котрбова) завязывает дружбу с диким жеребенком и защищает свой поэтический мир от «посягательства» взрослых. Эта история рассказана захватывающим языком кино, полным условностей и метафор, который еще более подчеркивает очарование этого поэтического сопоставления первых размышлений, зарождающихся в душе девочки, и реальной жизни сегодняшней чехословацкой деревни





СССР

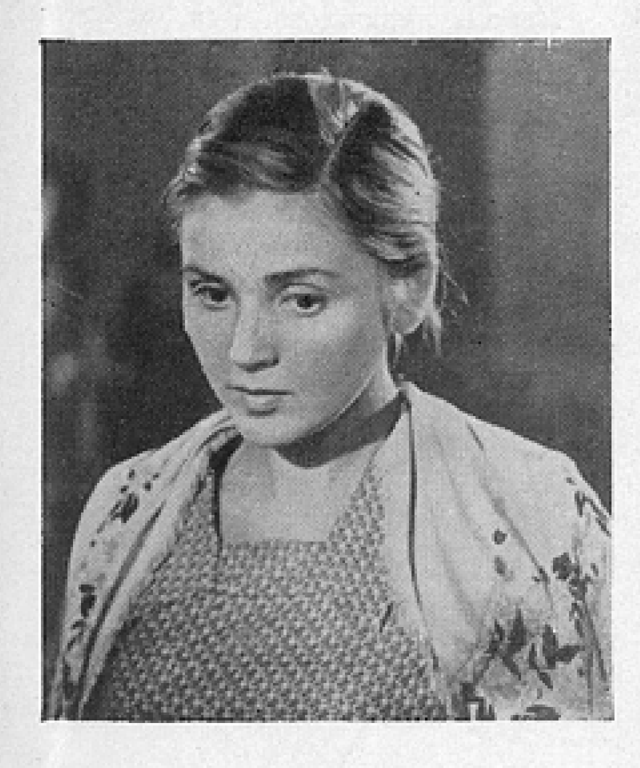
АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ. В роли Гусева («Девять дней одного года») актер еще раз показал свое великолепное умение создавать образы героев нашего времени. Огромная духовная наполненность, смелость и действенность мысли, одержимость своим делом — эти свойства героев Баталова позволяют назвать их наиболее верными и убедительными экранными портретами передового советского человека наших дней



НАДЕЖДА РУМЯНЦЕВА. «Советская Мери Пикфорд»—так называли Румянцеву зарубежные кинообозреватели на фестивале в Мар дель Плата. Трудно поручиться за точность этого определения, но несомненно, что премия за лучшее исполнение женской роли была достойной оценкой ее актерской работы в фильме «Девчата»




ТАМАРА СЕМИНА. Воплотить на экране образ, созданный Львом Толстым,— можно ли представить себе большее испытание и большее счастье для молодой, только начинающей свой путь в искусстве актрисы! Тамара Семина выдержала это испытание с честью. Созданный ею образ Катюши Масловой в фильме М. Швейцера «Воскресение» (особенно во второй серии) отличается удивительной психологической точностью; актрисе удалось самое трудное: воплотить на экране толстовскую «диалектику характера».



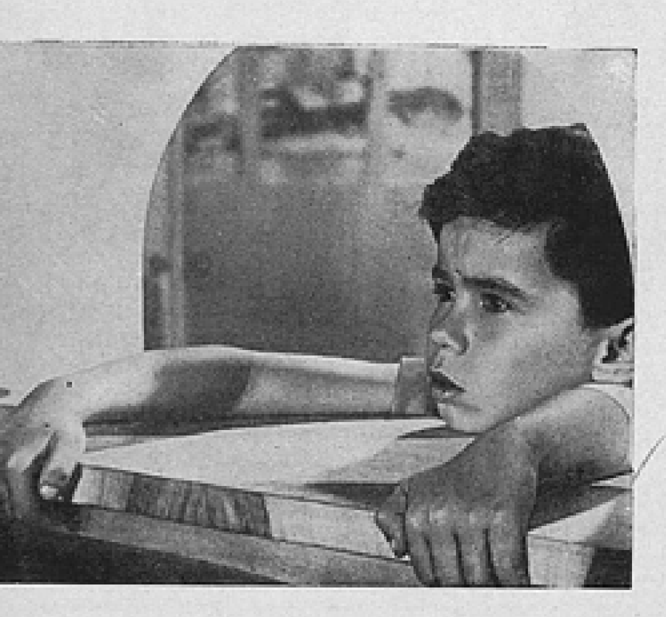
ИННА ГУЛАЯ. Исполнением роли Наташи в фильме «Когда деревья были большими» Инна Гулая доказала, что успех ее предыдущей работы в фильме «Тучи над Борском» был не случаен. В наш кинематограф пришла интересная молодая актриса лирико-драматического дарования

ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИЙ. Каждая роль Смоктуновского окрашена его редчайшей, неповторимой индивидуальностью, присущей ему особой внутренней нервной силой, и в то же время он ни в чем не повторяет себя в своих актерских созданиях. Эти свойства таланта замечательного актера счастливо сочетаются и в его последних работах — ролях Ильи Куликова в фильме «Девять дней одного года» и Моцарта в «Моцарте и Сальери»





«Девять дней одного года»
Фильм получил Большую премию Международного кинофестиваля в Карловых Варах — Хрустальный глобус



«Человек идет за солнцем»



«Когда деревья были большими»



«Иваново детство»

Наиболее интересными фильмами, выпущенными за год, прошедший со времени II Московского международного кинофестиваля, наша редакция считает следующие:

1. «Девять дней одного года» (сценарий Д. Храбровицкого и М. Ромма, режиссер М. Ромм). Новаторская как по содержанию, так и по форме, полная глубоких раздумий над самыми насущными проблемами, волнующими сегодня человечество, цельная и гармоничная в своей кинематографической выразительности, эта новая работа Михаила Ромма представляется нам значительным вкладом в развитие киноискусства.

2. «Человек идет за солнцем» (сценарий В. Гажиу и М. Калика, режиссер М. Калик). Этот высокопоэтичный фильм, пронизанный ощущением молодости, солнца, счастья, обязан своим успехом в равной степени и превосходной режиссерской работе Михаила Калика, и блистательным съемкам Вадима Дербенева, и чудесной музыке Микаэла Таривердиева. Отличный фильм, своеобразный и дерзкий, изящный и умный!

3. «Когда деревья были большими» (сценарий Н. Фигуровского, режиссер Л. Кулиджанов). Пристальное внимание к тончайшим движениям человеческой души — отличительная черта лирического дарования Льва Кулиджанова. Эти свойства таланта режиссера полностью проявились и в его последнем фильме, где обычная, казалось бы, житейская история поднята до высоты большого лирико-философского обобщения.

4. «Иваново детство» (сценарий В. Богомолова и М. Папавы). Молодой режиссер Андрей Тарковский, только в прошлом году окончивший киноинститут, продолжил в этом фильме поэтическую традицию А. П. Довженко и создал своеобразную новаторскую по форме кинопоэму о трагизме войны, о бессмертии добра, мужества, красоты. Блестящим по таланту и мастерству единомышленником режиссера показал себя сверстник Тарковского оператор Вадим Юсов.

ВНИМАНИЕ АКТЕРУ!

Продолжаем публиковать выступления кинематографистов, посвященные одной из важнейших проблем нашего искусства — творчеству актера.

В этом номере мы предоставляем слово И. Е. Хейфицу, Л. Н. Свердлину и видному мастеру английского искусства Майклу Редгрейву.

Редакция надеется получить отклики от тех, кого затронутые вопросы должны волновать больше всего,— от актеров театра и кино.

И. ХЕЙФИЦ

«Раструбы вверх!»

Лекция о работе режиссера с актером, прочитанная на Таллинской киностудии

— Искусство актера — одна из самых важных проблем нашего кино. Нельзя себе представить наше кино без Щукина и Штрауха, которые создали на экране образ Ленина, без Чиркова, Марецкой, Бондарчука, Черкасова, Баталова, Андреева, без Самойловой, Смоктуновского, Толубеева... Мировое кино трудно представить без Чаплина, Спенсера Трэси, Джульетты Мазины, Анны Маньяни, без Одри Хэпберн и Генри Фонда, без Фернанделя и Жерара Филипа.

Все они раскрыли нам характеры современников, душу народа.

Искусство работы с актером, с моей точки зрения, главное в кинорежиссуре.

Мне кажется по меньшей мере странным, что иногда у режиссера есть «заместитель» по работе с актером, то есть лицо, выполняющее главную его задачу. По умению работать с исполнителями определяется ценность того или иного режиссера. Как ни странно, мы часто забываем это.

Режиссура, как известно, начинается с выбора актера на роль. Среди многих актерских индивидуальностей режиссер должен увидеть ту, которая наиболее близка к задуманному характеру по своим внешним и главным образом внутренним данным. Однако понятие «близка» — сложное понятие. Полное отождествление характера актера как человека с его ролью может привести (и зачастую приводит) к натуралистическому и бескрылому результату. Получается то, что принято называть «играет себя». Но сыграть себя можно в лучшем случае один раз. Дальше уже идет повторение и штамп либо сведение актера к пресловутому квалифицированному натурщику.

В то же время кино по своей природе не терпит приблизительности в фактуре, оно чуждо «перевоплощению», достигаемому внешним приемом, то есть при помощи грима; объектив легко обнаруживает малейшую фальшь в возрасте исполнителя, пытающегося либо омолодить, либо подстарить своего героя. Кино — искусство н а т у р а л ь н о е.

В практике советской кинематографии, к сожалению, весьма распространен некий штамп в определении актерской кандидатуры на ту или иную роль. Режиссер читает сценарий, перед его умственным взором возникает некий характер, к этому характеру немедленно «прикладывается» какой-либо актер — и, если черты характера совпадают, исполнитель найден. Иными словами, работа с актером сводится к отбору накопленных им готовых, штампованных деталей характера, из которых невзыскательный режиссер конструирует образ героя. Такой ремесленный подход к творчеству актера весьма похож на принцип детской игрушки «Конструктор», в которой дается набор готовых деталей. Можно заранее сказать, что выйдет из такой работы: актер гибнет, исчезает искусство, и вместо него царит ремесло. Ведь при таком методе даже талантливый актер быстро заштамповывается, привыкая работать лишь готовыми, отработанными «приемчиками».

У меня была мечта «расштамповать» некоторых наших способных актеров, поручая им роли, которые кажутся для них «неподходящими». Например, Борис Андреев, по-моему, должен когда-нибудь сыграть слабого человека. Получится сильно. Выступят новые краски в этом щедром актере.

Проблема перевоплощения по-разному выражается в театре и в кино, но она существует в творчестве киноактера и когда-нибудь станет материалом для теории и критики.

Мне хотелось бы сказать несколько слов о «языке», на котором режиссер разговаривает с актером. Дело ведь не в том, что режиссер не уделяет актеру времени для оговаривания роли. Иногда времени достаточно, но важно его правильно использовать. В процессе работы режиссер все время тесно общается с актером, но не всегда находит с ним общий язык. Это можно понять и в общем и в частном смысле. Очень важно уметь разговаривать с актером, уметь пользоваться богатым режиссерским языком. Я убежден, зачастую бедность режиссерского языка целиком связана с бедностью режиссерской мысли. Часто актер говорит про режиссера: «Он долго разговаривал со мной о роли, но я не понял, что он хочет от меня».

Все усложняющийся внутренний мир современного героя, богатство его натуры, яркость характера требуют и богатого, разнообразного и выразительного режиссерского языка для общения с исполнителем. А язык зависит от темперамента режиссера, от богатства его жизненного опыта, от характера его фантазии.

Важно не только, *что* сказать, важно, *как* это сказать, чтобы мысль дошла и стала ясной актеру.

Иной раз язык режиссера бывает катастрофически беден, несмотря на то, что произносятся чрезвычайно длинные тирады. Все дело в том, что длинные режиссерские разговоры зачастую не содержат той реальной, заражающей актера истины, которая высекает в нем искру творчества.

Стоит вчитаться в записи репетиций наших великих театральных учителей, чтобы понять, насколько живым, образным и пластически-выразительным был их режиссерский язык.

Мне жаловались актеры, что иные режиссеры, приходя на репетицию, подробно излагают общегосударственные, общепартийные задачи, читают пространную лекцию, а когда приходится приступать к репетициям и съемкам, то на это не хватает ни времени, ни внимания, а может быть, и... мыслей.

Есть и другая крайность. Один молодой актер рассказывал мне, что его вызвали на пробу на одну из студий и сказали ему и его партнеру так: «Ты — председатель колхоза, выходишь справа, а ты — колхозник, выходишь слева. Если вы знаете текст, давайте начнем пробу...»

Не могу не вспомнить, как однажды в юности я стал жертвой собственного режиссерского косноязычия. Шла запись музыки к одной из первых картин. Я пришел в ателье, где репетировал оркестр. Дирижер, будучи человеком вежливым, обратился ко мне, как к режиссеру:

— Какие есть у вас пожелания к записываемому номеру?

Чувствуя, что должен выразить что-то «квалифицированное» и «сложное», я пятнадцать минут объяснял ему, что хотел бы услышать в этом музыкальном куске. Дирижер меня внимательно выслушал, сказал, что так и сделает, подошел к дирижерскому пульту и, обратившись к оркестру, произнес три слова: «Медь, раструбы вверх!» ...И стал дирижировать. Всю сложную тираду, произнесенную мной, он вложил в одну короткую и понятную оркестру фразу. С того времени моим девизом в работе с актером является: «Раструбы вверх!» (Разумеется, нужно сначала самому ясно представить, чего ты хочешь добиться от актера.)

Мне кажется, что самым большим недостатком режиссерского языка является рационализм, образная и эмоциональная бедность. Часто правильная мысль, выраженная не образным, не метафорическим языком, а сухим, рациональным, может отбить у актера всякую охоту к действию.

Один начинающий режиссер, не обладавший достаточным опытом работы с актером, пришел на репетицию, что называется, «пустой». Он предложил актерам сыграть кусок, предназначавшийся для пробной съемки, но путного ничего рассказать не мог.

— Вы действуйте,— сказал он актерам,— а я пойду за вами. Мне не хочется сковывать вашу фантазию.

Из пробы ничего не вышло.

Горечь этого случая должна стать наукой для тех, кто пытается отделить искусство режиссуры от искусства работы с актером.

Не могу не поведать об одном весьма примечательном случае, про который мне рассказали товарищи.

Дело было в далекой степной республике. Там только что организовали драматический театр из непрофессиональных актеров. Зная хорошо быт и обычаи своей страны, эти самодеятельные актеры неплохо разыгрывали на сцене пьесы о своем народе. Приехавший руководитель не нашел ничего

лучшего, как с места в карьер учить своих учеников всем терминологическим тонкостям системы Станиславского.

Это несколько испугало учеников, и они все реже и реже стали посещать репетиции.

Когда наша экспедиция приехала на место съемок и я захотел познакомиться с актерами местного театра, то почти никого не застал. Оказывается, руководитель сказал ученикам: «Езжайте в степь, и пусть каждый из вас найдет себя» (то есть свое призвание, хотел он сказать). Несколько недель молодые актеры не являлись в театр. Все «искали себя». И не найдя, почли за благо заняться более понятным и нужным делом — пасти стада!

Как важно найти общий язык с актарами!

Чему я отдаю предпочтение в языке режиссера? Рассказу! Но в том случае, если рассказ—образный, яркий, если он вызывает зримые и, так сказать, пластические ассоциации; ведь только в результате такого рассказа возникает, что называется, аппетит к игре. Если режиссер сможет рассказать, кто такой Петр Петрович и вызвать своим рассказом у актера реальное представление, то тот скажет: сейчас я его вижу, как живого, мне хочется его сыграть.

Вспомним, каким удивительным рассказчиком был Всеволод Пудовкин, какие яркие и неповторимые образы возникали в рассказах Довженко!

Никогда не забуду ощущения головокружения, возникшего у меня от рассказа Пудовкина о первом его полете в открытом самолете на большую для того времени высоту. Это был удивительный эмоциональный и в то же время пластически точный рассказ (до сих пор помню ощущение от замерзающих на большой высоте ресниц, которые склеиваются и мешают смотреть).

Сила ассоциации в рассказе чрезвычайно важна.

В романе братьев Гонкур «Актриса» есть отличная сцена, изображающая репетицию «Федры». Талантливая актриса, обладающая удивительной способностью проникновения в образ, ищет нужных интонаций для своей героини, а режиссер вставляет свои замечания в таком духе: «Эту сцену, как мне кажется, надо начать с большой глубиной чувства», «эти слова надо произнести так, чтобы в них чувствовалась какая-то затаенная мысль», «здесь резкий переход и понижение голоса на слове «но»...» и т. п.

К сожалению, подобная несложная фразеология режиссеров XIX века нередко повторяется и в наше время. Как часто вместо точного и образного подсказывания рождаются эти пресловутые «играйте по жизни» или «бытовее», «больше жизни» и т. п. Как часто большая правда искусства подменяется маленькой правденкой бытовых интонаций и тусклого говорка.

Возникает иногда вопрос: нужен ли режиссерский показ? Нужен, отвечаю я, но тогда, когда показ лаконичен и точен.

Показ — чрезвычайно ответственное дело. В нем проявляется иногда своеобразное режиссерское щегольство, страсть делать все за всех. Я знаю режиссера, который любил показывать абсолютно все, не давая актеру никакого простора для самовыявления и сковывая его творческую фантазию. Никогда не забуду также, как однажды солидный и толстый дядя-режиссер показывал маленькому мальчику, как надо играть. Через несколько минут непосредственный и искренний маленький актер (дети всегда таковы) превратился в скучный манекен, послушно исполнявший все то, что ему показывал «дядя».

Основы искусства актера, конечно же, общи для театра и для кинематографа. Трудно представить себе современного актера, который не старался бы в своем творчестве применять великие уроки Станиславского, не овладел бы, в той или иной степени, его системой.

Однако принципы игры перед аппаратом имеют отличие от принципов театральной системы. Основное, на мой взгляд, отличие состоит в том, что исполнение какого-либо куска роли перед аппаратом происходит лишь один-единственный раз. Следовательно, актеру нет надобности ни закреплять найденное, ни уметь вызвать в себе необходимое чувство множество раз, как это неизбежно приходится делать на сцене.

Правильно сказал кто-то из актеров: «Игра в кино — это постоянная премьера. Пятьсот кадров — пятьсот премьер!» Сыграв кусок на этой «премьере», актер знает, что после нее никогда уже не последует рядовой спектакль, повторение найденного и закрепление его. Поэтому решающее значение в киноигре приобретает и м п р о в и з а ц и я. Люди, не привыкшие к такому методу, считают его недостатком, но в нем есть и великие достоинства. Импровизационность в работе киноактера приближает исполнение к той степени жизненности, на которую трудно рассчитывать в театре. Она—великое достоинство киноискусства, его подлинная, а не мнимая специфика,

открывающая огромные просторы для фантазии. В то же время она требует высокого совершенства от актера, глубокого осознания им материала роли и своей задачи, ясного, реального представления об идее всего произведения. Одним словом, импровизация требует тщательной подготовки.

Как далеко это волнующее искусство импровизации от бытующей у нас, к сожалению, приблизительности в работе, от дилетантизма и откровенной халтуры. Нет ничего общего между искусством импровизации и пресловутым «давайте с ходу!» — этим лозунгом не кинематографистов, но «киношников».

Этим «давайте с ходу!» прикрывается часто неспособность к осмыслению сценария, привычка играть уже сыгранное в другой картине, это спасительное «идти от себя», надежда на то, что «музычка вывезет» или «смонтируется и будет в порядке». Искусство импровизации требует и особой режиссерской техники. Режиссер должен знать и чувствовать, когда следует прекратить репетицию, чтобы оставить у актера свободу импровизации, исключить заученность, немедленно рождающую механическое исполнение, омертвляющую, если можно так сказать, «ткань игры».

От режиссера требуется также умение подвести к импровизации в тот момент, когда все ясно актеру, когда от этой ясности наступает желаемая свобода импровизации, нужный покой и раскованность.

В самый момент игры режиссеру иногда приходится помогать актеру, ставя перед ним неожиданные и выгодные для данного куска задачи, «подстегивающие» фантазию актера. Все это требует длительной, вдумчивой самоподготовки.

Алексей Баталов просил меня часто в процессе съемки ответственных крупных планов подсказывать ему неожиданные задачи для того, чтобы реакция была непосредственной и импровизационно-свежей. И вовсе не недостатком актера является то, что он, единожды сыграв кусок, не может повторить его без потерь, играя второй дубль хуже первого, а третий хуже второго. Здесь, как и в спорте, первая попытка может быть и самой результативной. Это вовсе не исключает необходимость длительной тренировки.

Расскажу об одном случае, когда режиссер был участником импровизации актера.

В. П. Марецкая долго репетировала свою роль в фильме «Член правительства». Однажды она напугала меня неожиданно законченным, блестящим исполнением сцены — это было на генеральной репетиции. Она играла сцену, где Александра Соколова возвращается с чужой свадьбы навеселе, обливает водой незадачливого Никиту, решившего воспользоваться ее временным «вдовством», затем, смеясь, садится на свою вдовью постель, перемежая смех слезами, и, наконец, разражается неистовым бабьим одиноким плачем-причитанием. Кусок трудный, что и говорить. И вот на генеральной репетиции он сыгран блестяще. Ясно, что «вторая попытка», то есть съемка, наверняка не удастся.

Опасения сбываются. Первый дубль не выходит. Вернее, не получается естественным смех. На репетиции было смешно, хотелось поэтому смеяться, а на съемке уже заранее все известно, свежесть импровизации исчезла и рассмеяться трудно. И вот мы с Верой Петровной придумываем средство: она посмотрит в мою сторону в момент съемки, а я должен буду скроить невероятную гримасу и рассмешить ее. Съемка начинается. Мы оба волнуемся. Она — за свое исполнение, я — за свою гримасу. В нужный момент она, не прекращая действовать, смотрит в мою сторону, я напрягаю все свои способности, и... она хохочет, заразительно, неподдельно. Хохочет, затем начинает плакать. Отлично! Но... у оператора нет уверенности в том, что дубль надежный. Нужно повторить. А как? Я быстро истратил свой запас. Пробуем еще раз. Все идет отлично, в нужный момент Вера Петровна обращает взор в мою сторону, и я скраиваю рожу такую невероятную, что осветители на вышках покатываются со смеху, приборы и лучи света подрагивают, но Вера Петровна уже не может рассмеяться так же естественно, как в первый раз. Мой запас импровизаций иссяк!

Через несколько лет мы встретились с В. П. Марецкой в Кисловодске. Там гастролировал театр имени Моссовета, и она играла «Хозяйку гостиницы». Мы вспомнили историю со смехом и долго смеялись. Вера Петровна пригласила меня в театр и попросила, чтобы я сел в первом ряду. Она сказала: «В нужный момент я посмотрю на вас, и вы, незаметно для публики, скорчите рожу». Я так и поступил. Она отлично провела заключительную часть сцены, ее заразительный смех вызвал бурную реакцию ничего не подозревавших зрителей.

Существуют, как вы знаете, и другие особенности игры перед аппаратом. Безусловность обстоятельств действия (река с ее быстрым течением в «Чапаеве» требует и всамделишного умения плавать,

и дрожать от холода приходится естественно, и тонуть опасно, и усталость не надо изображать—она приходит сама по себе).

Но не только в этом отличие кино от театра.

Игра «вразброд», отсутствие длительности эпизода с постепенным развитием линии действия, нарушение естественной логики и последовательности поступков, «чересполосица» эмоционального, логического, ритмического рядов, необходимость «собираться» мгновенно для короткого куска, не связанного непосредственно с предыдущим, и отсутствие, таким образом, нужного «разгона» перед прыжком, отсутствие зачастую естественного общения с партнером, игра в «пустоту», без партнера, без ответного тока с его стороны, игра без зрителя, без его контроля и без поправки на его реакцию. И, наконец, особая, сковывающая точность мизансцены (на сантиметры!), свет и микрофон, ограниченность кадра, постоянная мысль о том, чтобы «не срезаться», чувство камеры, которую нельзя перегнать и от которой нельзя отстать! Эта осознанная актером необходимость должна превратиться для него в подлинную свободу творчества перед аппаратом.

Но главное в том, что все эти и многие другие свойства кинематографической природы придают особое значение режиссеру и его взаимодействию с актером.

Сама технология киноискусства создает режиссера-единоначальника. Только он в состоянии держать в уме ц е л о е, контролировать и управлять всем процессом съемки, заменять актеру зрителя, то есть вторую сторону любого зрелища, без которой оно, зрелище, не существует. Этот единственный зритель не имеет права быть холодным, лишать актера счастья проверять на нем результат своей игры и получать тут же, на месте взамен отсутствующих аплодисментов одобрительный кивок, комплимент, либо ощущать холодок несогласия. Актер по своей природе — тонкая и нервная личность, возбудимая и впечатлительная. Режиссер должен уметь управлять настроением актера, беречь в нем священный огонь творчества, который легко гаснет от присутствия бесстрастного человека с рупором, в защитных очках, из-под которых не видно живых глаз. Этих глаз больше всего ищет актер после каждого сыгранного куска.

Общеизвестно, что играть — значит действовать. Нельзя уяснить себе понятие игры, не отождествляя ее с понятием действия. Многие из нас, режиссеров, часто упрощенно понимают действие, лишь как внешнее. Жизнь, сложная в своих проявлениях, дает нам бесконечно разнообразные примеры действия—внешнего и внутреннего. Рассматривая и вскрывая какой-либо кусок сценария, вы неминуемо находите в нем элементы как внутреннего, так и внешнего действия. Ведь, как известно, можно действовать, преодолевая собственную инерцию либо собственное активное сопротивление. Простейший пример: человек идет на опасное и трудное дело, преодолевая чувство страха, чувство самосохранения. Его сознание становится сильнее инстинкта.

Как часто бывает, что актер, выучивший наизусть текст роли и твердо знающий «анкету» своего героя вплоть до бабушки и дедушки, не видит в куске сложности действия и поэтому старается выразить самую поверхность происходящего, так сказать, «сценарный факт». Но «сценарный факт» еще не становится фактом искусства, если он не выражен актером, нашедшим сложную гамму внутренних и внешних действий.

Все это, повторяю, общеизвестно, но мы часто либо об этом забываем, либо упрощаем важнейший процесс работы с актером.

Бывают, к сожалению, случаи, когда очень талантливые исполнители не идут дальше простого описательного изображения происходящего. Это значит, что режиссер не помог им найти в сцене какого-то «короткого замыкания» и не вызвал искры.

Недавно на «Ленфильме» был снят маленький дипломный фильм по чеховскому «Дипломату». Как читатель помнит, в этом рассказе описан некий полковник Пискарев, которому поручается деликатная и сложная миссия: дипломатично подготовить чиновника Кувалдина к страшному горю—внезапной смерти жены. Юмор рассказа заключен в том, что «дипломат» оказывается не на высоте, пробалтывается и повергает Кувалдина в истерику.

Фильм получился плохим, несмотря на то, что Пискарева и Кувалдина играли очень способные, серьезные актеры. Острота и юмор ситуации исчезли, линии действия были вскрыты неточно и н е в ы г о д н о для исполнителей. Чиновник Кувалдин уже в начале фильма сидел понуро за своим столом. Создалось впечатление, что он либо уже знает о случившемся, либо внутренне к нему подготовился. Таким образом, и функция «дипломата» обеднилась. Миссия его кажется нам, зрителям, не такой уж сложной. Одним словом, притупленное действие обеднило и юмор ситуации, исполнители, утеряв какую-то «изюминку», действовали вяло, чувствуя, что выходит несмешно.

Я спросил у режиссера, почему он заставил чиновника страдать уже в самом начале фильма. Он мне ответил, что, так как дело происходит в конце рабочего дня, Кувалдин наверняка устал, поэтому он и попросил актера выразить своим поведением эту усталость. Найдя, таким образом, совершенно не обязательные и невыгодные для игры обстоятельства, режиссер упустил главное и наиболее выгодное действие. А ведь если бы Кувалдин был в начале фильма весел и беспечен, то «дипломат» Пискарев очутился бы перед большим и сложным препятствием и действие приобрело бы необходимое напряжение.

Вскрывая внутреннее действие, мы должны направлять поиски в наиболее выгодном направлении, а не вообще искать «обстоятельства ради обстоятельств». Поясню мысль на примере того же «Дипломата». Можно было продолжить усложнения в поведении чиновника Кувалдина. Режиссер мог предположить, что Кувалдин напился и у него болит голова. Сами по себе эти обстоятельства, может быть, и выражают режиссерскую фантазию, но фантазия эта направлена не по главному стратегическому направлению, не помогает выиграть ц е л о е, не создает разницы уровней в действии героев. А раз нет разницы уровней, то не возникнет и течения.

Действие и противодействие, понятые сложно, рождают то диалектическое единство, без которого нет движения, нет течения. А без этого искусство актера мертво.

Вот пример из моего собственного фильма «Дама с собачкой». Поиски внутреннего действия в этом простом и незатейливом, на первый взгляд, рассказе чрезвычайно сложны.

В самом деле, что в нем происходит поначалу? Скучная, тоскливая курортная Ялта. Все неподвижно, бездейственно. Случайно знакомятся Анна Сергеевна и Гуров. Гуляют. Потом идут встречать пароход. Можно снять пейзажи, проходы по набережной, затем — мол, праздничную толпу, Анну Сергеевну и Гурова, встречающих пароход. Какое же действие может здесь возникнуть? Смысл первой части рассказа как раз и состоит в том, что герои существуют в скучной обстановке курортной осени.

Помните, Анна Сергеевна говорит Гурову в гостинице: «Я люблю честную, чистую жизнь, а грех мне гадок... Простые люди говорят: нечистый попутал». И еще: «...И здесь все ходила, как в угаре, как безумная...» Следовательно, гуляя с Гуровым по улицам и набережным, Анна Сергеевна понимала, что встречи эти могут привести ее к «грехопадению», она как бы боролась сама с собой, боролась с соблазном и в то же время, все более влюбляясь, шла навстречу «греху». И когда в темных и узеньких закоулках старой Ялты она с Гуровым оставалась наедине, то не могла не пугаться этой вынужденной близости и, б о р я с ь с с о б о й, находила повод увести Гурова в толпу, на набережную, чтобы сами обстоятельства помогли ей защититься от проснувшейся в ней страсти.

Когда это внутреннее действие, это неравновесие, эти сталкивающиеся, противоборствующие чувства были вскрыты, актеры получили настоящий материал для игры. И все двинулось к намеченной цели.

Я не сказал еще об одной, вероятно, самой значительной стороне в работе режиссера с актером — о работе над характером. Но эта тема требует особого внимания.

Из плохого сценария не выйдет хороший фильм. Но из хорошего сценария может получиться и хороший, и прекрасный, и великолепный фильм — в зависимости от степени обогащения в процессе работы. И главным образом в процессе работы режиссера с актером.

МАЙКЛ РЕДГРЕЙВ

Маска или лицо

Майкл Редгрейв—один из самых выдающихся современных английских актеров. Советские зрители знают его по исполнению ролей Гамлета в спектакле театра Олд Вик, приезжавшего в Москву два года тому назад, и Джона Уэртинга в кинофильме «Как важно быть серьезным», показанном во время Недели английского фильма (вскоре эта картина выйдет на экраны СССР).

Майкл Редгрейв — страстный пропагандист системы Станиславского в Англии. Его перу принадлежит ряд книг и статей по вопросам актерского мастерства.

Мы публикуем запись лекции Майкла Редгрейва, прочитанной им в летней школе Британского киноинститута. Запись эту мы дополнили небольшим отрывком из другой лекции Редгрейва об актерском мастерстве, помещенной, как и первая, в его книге «Маска или лицо».

— Поскольку наша встреча проводится под эгидой Британского киноинститута, вы все, конечно, ожидаете услышать более или менее содержательную лекцию о киноискусстве. Должен вас, к сожалению, предупредить, что ваши ожидания не оправдаются.

Хоть я и связан с кино в течение двадцати лет, не сомневаюсь, что многие из вас смогли бы дать более исчерпывающий анализ киноискусства во всех его комико-историко-пасторально-тематических, технических, этнологических и психологических аспектах, нежели это сумел бы сделать я, будь даже в моем распоряжении не воскресный день, а целый воскресный месяц. Ибо я главным образом актер театральный, и, хотя меня неоднократно включали в число таинственных избранников, известных под именем «десятки кассовых рекордсменов», мое отвращение к титулу кинозвезды граничит с тошнотою. Именно поэтому я решительно отказался от того, чтобы мой портрет (в бесстыдно скверном техниколоре) висел на лестницах местных одеонов и гомонов и отклонил — надеюсь, вежливо — инициативу об основании клуба моих почитателей.

Так что, как видите, не стоит ожидать слишком многого. Я не стану вас мучить изложением взглядов Пудовкина на творчество киноактера или Грирсона — на документальное кино. Постараюсь также обойтись без каких бы то ни было ссылок на кинокритиков. Тем не менее, несмотря на тот факт, что я никоим образом не фотоаппарат* и слишком поглощен своими собственными творческими проблемами, чтобы как следует наблюдать за тем, что в эти последние двадцать лет происходило рядом со мной, у меня все же сохранилось несколько смутных впечатлений — в значительной мере автобиографических и целиком эклектических,— которые я и намерен, с вашего позволения, попытаться собрать воедино.

Мой приход в кинематограф противоречил тому, что я сам считал здравым взглядом на вещи. Вы, вероятно, поймете меня, если вспомните, что в 1938 году, за некоторыми счастливыми исключениями, английские игровые фильмы были игрой, едва ли стоящей свеч. Спешу уточнить: я вовсе не презирал кино как таковое. Я был увлечен им с того самого дня, когда меня впервые повели в душный биоскоп. «Ринн», «Бродяга», «На плечо», «Малыш» и значительно позднее ранние картины с участием Греты Гарбо — все эти и многие другие фильмы я видел и любил.

В качестве недоучки-кинокритика я торжественно предсказывал, что мода на звуковые фильмы скоро пройдет, или в противном случае они погубят киноискусство. Примерно в это же время я подружился с Хемфри Дженнингсом и Бэзилом Райтом. Неподалеку от квартиры Райта Кембриджское общество любителей кино показывало нам некоторые из наиболее выдающихся русских классических фильмов немого периода, и, думается, большинство из них я пересмотрел. Помню, что я особенно восхищался «Турксибом»— документальной лентой о строительстве Туркестано-Сибирской железной дороги — с его замечательными съемками ирригационных работ в пустыне и неуклонного продвижения железнодорожного полотна по бесплодной земле. Еще до этого, будучи студентом Гейдельбергского университета, я неоднократно смотрел «Нибелунгов» Фрица Ланга, «Пражского студента», «Голема»,ранние немые ленты демонически-изящного Конрада Вейдта и удивительной, незабываемой молодой Элизабет Бергнер.

Вот почему мне кажется несколько странным, что, когда после всего этого я стал наконец актером,

* В Англии пользуется широкой известностью пьеса Джона ван Друтена «Я — фотоаппарат». (Примечание ред. «Искусство кино».)

к работе в кинематографе я подходил с робостью и опаской.

Дело в том, что я был снобом. Не потому, что я был вскормлен немой европейской «классикой» — с равной жадностью я бросался смотреть всяких «Бен Гуров» и «Большие парады»,— а потому, что стал театральным актером. А в тридцатые годы, за исключением Чарльза Лаутона, трудно было назвать кого-либо из серьезных английских театральных актеров, кто бы принимал английское кино всерьез. Как писал мне Ральф Ричардсон, когда я ему поведал о предложенном мне контракте,— «в кино распродают то, чему научились на сцене». Это не совсем верно, но тем не менее доля истины в его словах была.

Большинство молодых актеров и актрис начинает свою карьеру лишь с самыми смутными, весьма романтическими представлениями о своих целях в искусстве. Быть звездой, видеть свое имя в ослепительном свете реклам, раскланиваться перед переполненным зрительным залом, замечать устремленные на тебя взгляды прохожих — одна и та же опьяняющая микстура отравляла одно поколение актеров за другим. Сравнительно немногие дебютанты хоть как-то представляют себе, какими актерами они хотели бы стать.

Завоевать положение в театре актеру не легко, но добиться этого все же можно. Завоевать положение в английском кино почти невозможно (во всяком случае, с а м о м у и с в о е с о б с т в е н н о е положение). Оставляя в стороне как исключение шекспировские фильмы Лоуренса Оливье, следует признать, что, хотя у нас сейчас много весьма популярных и удачливых актеров, только одному из них, видимо, удается, так сказать, «окрашивать» фильмы, в которых он занят, своей индивидуальностью и своим стилем. Я имею в виду, конечно, Алека Гиннеса. И все же в настоящее время умные, богатые поэтическими образами, творчески-оригинальные фильмы гораздо чаще противостоят стандартной подражательной кинопродукции, чем в тридцатые годы. Если не считать Хичкока, очень недооцененных комедий Уилла Хея, нескольких документальных фильмов, историко-романтических лент Корды и его же «Облика грядущего» — английские фильмы тридцать восьмого года — многие из них снимались чуть ли не вовсе без сценария — текли неким мутным пенящимся потоком, в котором актер мог либо утонуть, либо плыть — плыть, если ему везло и если это совпадало с его собственными намерениями, по ту сторону Атлантики, где его ожидал контракт в Голливуде с правом расторжения, предусмотренным только для одной стороны. Вот почему, поддержанный моими друзьями — кумирами английской сцены, большинство из которых снималось лишь время от времени, а некоторые не снимались вовсе,— я воздерживался работать в кино. Я отказывался от пробных съемок, что только разжигало интерес продюсеров и приводило в замешательство моего агента. Я пытался втолковать ему, что Эдит Ивенс никогда не снималась в кино, что Пегги Эшкрофт снялась всего лишь один или два раза и что работы в кино Гилгуда нисколько не увеличили его славы. Я сказал ему, что, снимаясь в кино, играть не научусь.

Я и сегодня дал бы такой же совет любому молодому актеру или актрисе. Такой взгляд может показаться ограниченным. И все же не подлежит сомнению, что весьма изрядное число людей, снимающихся в кино, обнаружило — слишком поздно,— что техника игры перед камерой — это в значительной мере вопрос отбора, а им, при скудости их актерских ресурсов, почти не из чего отбирать. И вот они повторяются из фильма в фильм, и в зависимости от здоровья, наружности и энергии до поры до времени удовлетворяют зрителя, пока в один прекрасный день, после какого-либо не столь прекрасного фильма или фильмов, очередное изменение моды не вынуждает их подыскивать себе иное занятие.

●

Когда актер говорит или пишет о своем искусстве, невольно создается впечатление, будто он хочет, чтобы другие принимали его за образец. Если вы и не читали о них раньше, некоторые из моих пристрастий, очевидно, ясны для вас. Совершенно явно, что мне по душе такие актеры, которые, по выражению французов, больше comédiens, чем acteurs, то есть способны менять наружность и стиль исполнения в зависимости от требований каждой пьесы. Но прошу вас также поверить, что я испытываю величайшее восхищение и теми немногими исполнителями, которые так приспосабливают к себе каждую роль и пьесу, что они кажутся написанными специально для них.

В некоторых своих опубликованных лекциях я пытался воздать должное актерам перевоплощения, которые, подобно мне самому, предпочитают, чтобы каждая роль была в известной мере характерной. Но я должен согласиться с таким тонким актером, как Артур Кеннеди, который заметил недавно, что самое трудное — это быть на сцене самим собой. Кроме того, мне хотелось бы рассеять недоразумение, к которому я, по-видимому, дал повод ранее, и заявить, что не считаю и никогда не считал наиболее выдающимися актерскими работами те, в которых актер совершенно неузнаваем. В самых высоких творческих достижениях актера, какую бы маску он для себя ни создавал, сквозь нее безошибочно различима печать его индивидуальности или гения. Ирвинг несомненно

остается Ирвингом, а Лоуренс Оливье — Лоуренсом Оливье, хотя у него нередки минуты, когда он физически неузнаваем.

Заговорив об этом, мы подходим вплотную к тому, что в течение многих веков —с тех пор, как впервые стали обсуждать природу актерской игры,— было самой сердцевиной ее тайны. Самой сутью парадокса. Маска или лицо?

Скажу лучше сразу: по моему мнению, одно неотделимо от другого.

В известной мере верно, что наиболее трудно оставаться на сцене самим собой. Помню, как много лет назад Эдит Ивенс сказала мне: «Я завидую тем молодым людям, которые уже в самом начале своей карьеры обладают определенной индивидуальностью. Мне понадобились годы, чтобы обрести свою, снимая, как с луковицы, один слой шелухи за другим, прежде чем добраться до сути». В то время я был озадачен, так как знал, что даже самые первые работы актрисы заставили говорить о ее исключительном своеобразии. Но теперь я прекрасно понимаю, что́ она хотела сказать, ибо сам прошел через то же самое. Разумеется, она имела в виду не просто себя, как особу, которую знали друзья и зрители, но самую суть своего эмоционального опыта, квинтэссенцию своего отношения к жизни. Это — ее Лицо как актрисы. Остальное — ее внешность, голос, техника, манеры — это ее Маска. Но без совершенного владения последней нам будет не видно первое.

●

В Америке недавно появилась новая школа актерской игры. Ее обычно именуют школой Метода, хотя существовали и иные, более иронические прозвища. Через различных ее толкователей и преподавателей, через ее нынешнее воплощение в Актерской студии и — ранее — через Груп тиэтр тридцатых годов она восходит к главному источнику своего вдохновения, к Станиславскому. Обычно ее связывают с именами лучших американских молодых актеров и актрис наших дней, и, мне кажется, существует опасность такого мнения, будто все лучшее, что есть в Методе, было придумано только что.

Я сказал «все лучшее, что есть в Методе», а это подразумевает, что, по моему мнению, не все в нем одинаково хорошо. К счастью, однако, его худшие проявления можно, по-видимому, встретить только у наименее известных членов Актерской студии, причем некоторые из них, надо поспешить добавить, завтра могут стать звездами первой величины.

Я ограничусь лишь констатацией того, что, хотя Актерская студия и является учебной мастерской, ряд ее приемов и упражнений, которые могли быть полезны в классе, оказывают в театре парализующее и разрушающее действие. Мистер Ли Страсберг, глава Актерской студии, считает вслед за Станиславским, что работа актера над собой должна предшествовать работе над ролью. Это кажется достаточно логичным, но слишком часто забывают утверждение Станиславского, что правда роли обретается в работе над ней и что далеко не во всех случаях актеру необходимо сдерживать себя в поисках правды чувства до того, как он попытается воспроизвести его. Суть учения Станиславского в том, что оно помогает актеру найти правильное решение, когда чутье подсказывает ему, что он в чем-то фальшивит.

«Согласно некоторым современным теориям актерской игры,— пишет мистер Страсберг,— творческий процесс создания роли зависит от стиля пьесы, и если для реалистической пьесы верен один подход, то для классической или поэтической требуется другой».

В опровержение этих теорий он ссылается на древнегреческих актеров, которые «испытывали необходимость» держать в руках урну с прахом покойного сына, когда им надо было произносить траурную речь, и на японских актеров, чье искусство «основано на формальных результатах» и которых учитель заставлял часами ходить босиком по снегу, чтобы подготовить их к роли. Он делает вывод, что методы работы Актерской студии не изменяются в зависимости от стиля пьесы, и добавляет, что основная проблема работы актера остается неизменной в веках. «Актер — единственный художник, чьим сырьем является он сам». Отсюда, мне кажется, и проистекает его ошибка. Слова Флобера: «Мадам Бовари — это я», — сто́ят того, чтобы их помнить. Актер так же не может работать над собой вне связи с авторским текстом, как Флобер не мог бы творить без знания провинциального общества XIX века. Флобер был, конечно, прав, и я думаю, что мистер Страсберг ухватил палку не за тот конец. «Работа актера над собой» была, по Станиславскому, необходима, как предварительное условие работы над ролью. К несчастью, слишком многие из учеников мистера Страсберга полагают, видимо, что работа актера начинается и заканчивается в нем самом.

●

Позвольте мне вернуться к периоду моего первого знакомства с Мельпоменой серебряного экрана и сопровождающей ее коммерческой богиней. После того как в 1938 году я наконец уступил уговорам фирмы «Гейнсборо пикчерс лимитед», я как-то обнаружил, читая газеты, что должен буду играть «в паре» с весьма популярной актрисой, которую впоследствии не раз называли «первой леди английского экрана». В этом было что-то страшноватое как для леди, так и для меня. Нас представили друг другу в Ройал Альберт-Холле на благотворительном кинобалу, где мы вместе танцевали и были засняты в

тесном объятии, говорившем по меньшей мере о близком знакомстве. В первый день съемок я играл сцену встречи молодого человека с девушкой, а каждому, кто бывает в кино, известно, что молодой человек должен встретиться и познакомиться с девушкой необычным и по возможности остроумным образом. Девушка, богатая наследница, оказавшаяся в среднеевропейском отеле, была столь высокомерна, что заставила управляющего изгнать молодого человека из его номера по той причине, что он и его товарищ, изучающие народную музыку, создавали слишком много шума, танцуя в своей комнате над ее апартаментами. Молодого человека выдворяют из его номера, и он, пылая мщением, направляется прямо в комнату девушки, где заявляет, обнаруживая еще большее высокомерие и дурной вкус, чем она, что намерен провести ночь у нее. Такое начало моей совместной работы с Маргарет Локвуд, с которой, как я объяснил, мы были едва знакомы, может показаться забавным введением. Тем не менее оно не было идеальным ни для нее, ни для меня. Я сразу же ощутил отсутствие того основного, что предопределяет выразительность и правду актерского исполнения на сцене, — контакта, возникающего между художниками, проработавшими вместе по меньшей мере репетиционный период. С актерской точки зрения, это, пожалуй, серьезнейший минус игры перед камерой: постоянно приходится играть важные сцены с партнерами, с которыми никогда прежде не встречался по работе, а порою даже и в жизни. Бывает, что съемка следует сразу же после того, как партнеров второпях представили друг другу, и вот камера безжалостно запечатлевает сцену на пленку. Нередко твой партнер бывает лишен возможности прочитать целиком сценарий.

Следующий урок, который мне довелось постичь в моем первом фильме, был довольно неожиданным для меня, ибо я склонен был ожидать нечто прямо противоположное. Обычно считается, что, играя на сцене, актеры вынуждены прибегать к искусственным жестам и движениям, которых в повседневной жизни люди не делают. Это не совсем так. В театре актер не только может, но и должен найти последовательный ряд физических действий, которые при учете некоторых необходимых условностей, как, например, повышение голоса в глубине сцены, представляются для него совершенно естественными. Нарушение последовательности физических действий может притупить или даже разрушить у театрального актера внутреннее чувство правды. Хороший режиссер и хорошие актеры способны так отработать линию физических действий каждой роли, что действующие лица не будут загораживать один другого, не станут мельтешиться во время реплики партнера и в то же время каждый в отдельности будет чувствовать себя непринужденно и естественно. Совершенно иное происходит перед камерой, где актер зачастую вынужден стоять гораздо ближе к партнеру, чем он сделал бы это в обычных условиях, или же нивелировать звучание голоса, так как микрофон «не берет» резкие изменения в силе звука.

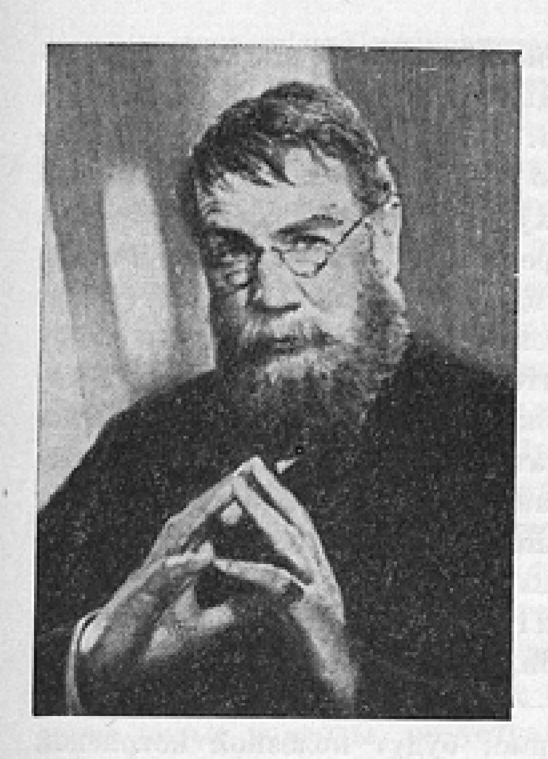
В известной мере я был подготовлен к тому, что движение камеры обязывает актера придерживаться жесткого внешнего рисунка. Но зато я совершенно не был подготовлен к тому, что мне придется «подделывать» свои движения и что камера, которая может быть повернута в любом направлении, создает у зрителя до некоторой степени превратное представление о местоположении того или иного актера или

Майкл Редгрейв в фильме «Версия Броунинга» (1951)



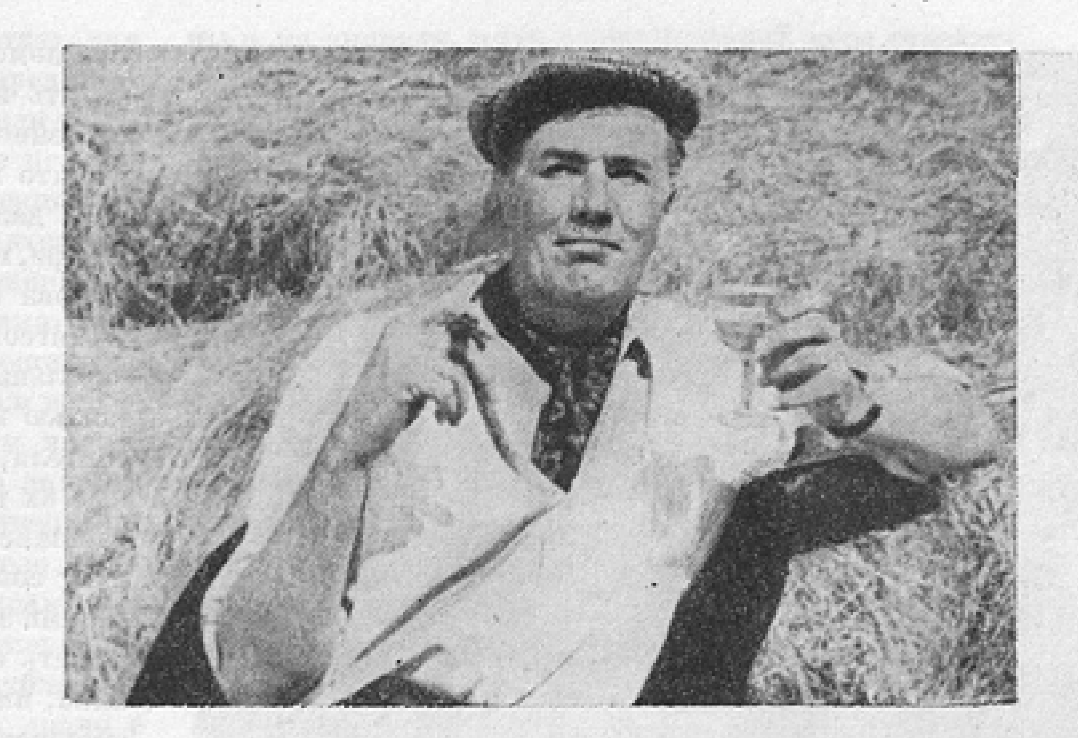
«Как важно быть серьезным» (1952)







«Зеленый шарф» (1954)



«Закон и беспорядок» (1957)

предмета обстановки, снятых с разных точек зрения, так что в каждом отдельном плане актеры, мебель и даже декорации являются предметом ряда «надувательств».

Теперь, конечно, мне все это понятно, и я ко всему приспособился. Но я и до нынешних дней замечаю порой, как сковывает актера негибкость кино, требующего, например, чтобы, если вы сели, произнося определенное слово фразы, то садились бы на том же самом слове и при съемке дубля и при съемке с другого угла. Все это будет мешать актеру до той поры, пока он, снявшись в достаточном количестве фильмов, не усвоит технику выполнения всех этих хитроумных мелочей. Тогда он сумеет попадать точно на отметки мелом, устремлять взгляд чуть-чуть правее или чуть-чуть левее объектива и постигнет все прочие сложные хитрости создания фильмов в такой степени, что они станут для него второй натурой. Ибо в противоположность тому, что вы, вероятно, ожидаете услышать от актера, работающего главным образом в театре, я думаю, что в хорошо сыгранной роли всегда присутствует непрерывная струя импровизаций, маленькие ручейки, впадающие в главный поток и, если можно так выразиться, освежающие его течение.

В начальном периоде репетиций спектакля или фильма актер в значительной степени импровизирует, даже если он внимательно выучил текст и разобрался в смысле своей роли. Затем эти импровизации должны быть поскорее отобраны и зафиксированы, пока они не перестали быть импровизациями в строгом смысле слова. Но в пределах этого зафиксированного рисунка творческое воображение должно подсказывать всякий раз что-то новое, свежее, чтобы те же самые слова и те же самые действия словно бы рождались у актера каждый раз заново. Если я скажу, что даже самые превосходные театральные актеры и актрисы, играя большую роль, лишь изредка на протяжении спектакля бывают в этом плане удовлетворены собой, то вы легко поймете, что киноактер, который постигает, отрабатывает и воссоздает большую роль в течение многих месяцев и обычно вне последовательного ее развития, бывает до крайности редко удовлетворен собой даже на протяжении всего съемочного дня: всегда есть какая-нибудь крохотная заминка, какая-нибудь реплика, движение, взгляд, которые, как он чувствует, можно было сыграть лучше. В этом он часто ошибается. Быть может, и не всегда, но просматривая окончательно смонтированную сцену, осознаешь, что если усилить выразительность здесь, ослабить — там, эпизод стал бы более точным и ясным.

Ошибочным, однако, является бытующее представление о киноактере, согласно которому он стремится в каждом футе пленки выразить то или иное. Актер никогда не может полностью заблуждаться насчет впечатления, которое производит его игра, но нередко самыми выразительными ее моментами являются те, когда он, как и в жизни, ничего особенного не делает или поступает прямо вопреки тому, что мы могли бы ожидать.

Часто случается, что отдельные моменты в первых дублях гораздо более правдоподобны и впечатляющи, чем в последующих, когда актер начинает «мастерить», начинает оттачивать детали, найденные им импровизационно, утрачивая при этом тот первый импульс, который дал жизнь сцене. Иногда он перестает помнить о предлагаемых обстоятельствах или



Майкл Редгрейв, Ванесса Редгрейв (его дочь) и Дайана Уинъярд в спектакле театра Сэвилл «Прикосновение солнца» (1958)

предвосхищает кульминацию. Это предвосхищение кульминации — одна из самых распространенных ловушек как для актеров театра, так и для киноактеров. В кино избежать этой ловушки легче, ибо актер не имеет ясного представления о том, как будет воплощен кульминационный момент, тогда как в театре он слышал об этом во время репетиций и каждодневных спектаклей.

Все это связано с творческим состоянием, которое актеру необходимо обрести, прежде чем он начнет по-настоящему действовать на сцене или перед камерой. Когда оно обретено, для актера нет, по-видимому, никаких препятствий. Когда его нет, все — препятствие. К счастью для актеров, которые любят всем сердцем свою профессию и не стыдятся ее втайне, они почти всегда могут привести себя в творческое состояние — стоит только захотеть.

Почти все из того немногого, что мне известно о кино, я узнал от режиссеров, с которыми мне привелось работать.

У Хичкока, с которым я работал над своим первым фильмом, я научился делать то, что мне велят, и не слишком беспокоиться. Будучи блестящим мастером технической стороны своего дела, Хичкок знал, что сумеет добиться от меня выразительности исполнения собственным искусством монтажа. Он знал, что у меня очень хорошая роль, что я более или менее подхожу для нее, что я достаточно опытен, чтобы суметь отбарабанить свои реплики, и поскольку мне была ясна практическая невозможность — даже при помощи искуснейшего на свете оператора — походить на Роберта Тейлора, — камера меня никогда особенно не смущала. Но Хичкок чувствовал также и то, что я считал всю атмосферу съемок по меньшей мере далекой по духу от той, которая создается в театре, где я в то время каждый вечер играл в пьесе Чехова с Джоном Гилгудом, Пегги Эшкрофт, Гвен Франгсон-Дэвис, Алеком Гиннесом и другими замечательными исполнителями. Один из приемов, с помощью которых Хичкок воздействует на психологию зрителя, — это поручать актерам роль, противоположную их типажным данным, — прием, часто использовавшийся им с большим успехом. Он применяет тактику сокрушительных атак на актеров и наряду со своими знаменитыми грубыми шутками любит разыгрывать своих актеров, полагая — иной раз справедливо, иной раз нет, — что оскорбления, наносимые в юмористической форме, будут полезной встряской для актеров, с их неограниченной восприимчивостью к похвале. Хорошо помню, как он говорил: «Актеры — это скот!» Теперь я понимаю, что он пытался вытрясти из меня нереалистическое отвращение к условиям работы на студии и то, что он принимал за романтическое благоговение перед театром. Многие считают фильм «Леди исчезает» крупнейшей удачей Хичкока. Я никак не мог заставить себя посмотреть его и увидел лишь спустя пятнадцать лет в Нью-Йорке, где его все еще часто демонстрируют.

Метод моего второго режиссера, Пола Циннера, был во многом совершенно противоположным. Он подавлял меня тонкой похвалой, чтобы я почувствовал себя достаточно хорошим актером, достойным выступать вместе с обожаемой мною Элизабет Бергнер. Затем он объяснил мне, что хотя времени на репетиции, как их понимает театральный актер, никогда не бывает, камера зато часто способна запечатлеть на пленку чувства или реакции актера на их еще ранней стадии — на стадии импровизации. Он печатал все, обычно многочисленные, дубли всех съемок. Он объяснял, что постоянное применение дробного монтажа и отбор из одного дубля — взгляда, из второго — жеста, из третьего — какого-то специфического, хотя, быть может, и совсем неуместного выражения лица — зачастую делают актерское исполнение гораздо выразительнее, чем то, которое запечатлено на «лучшем», с точки зрения актера, дубле. Он лично руководил в течение многих месяцев монтажом своих фильмов, не приступая к нему до момента завершения съемок.

Разумеется, этот метод очень дорогостоящий, и ныне он совершенно вышел из моды. Сейчас обычно к «рваному» монтажу прибегают реже, широко пользуются длинными панорамами, часто снимают с тележек и кранов. Это может показаться до известной степени предпочтительнее, с точки зрения

актера, потому что позволяет ему разработать для себя сцену во всех подробностях и заранее представлять, как он осуществит свои — в большей или меньшей степени собственные — намерения. Но некоторые из этих съемок с движения крайне сложны как для технического персонала, так и для актера, и актер выходит из себя, узнав, что дубль, казавшийся ему бесспорно лучшим со стороны исполнения, должен быть вырезан, так как кому-то померещилось, что он заметил на нем тень от микрофона. Со временем актер приучается относиться к таким вещам философски и начинает понимать, что это лишний раз обязывает его быть все время в наилучшей форме. В конце концов создание фильмов — дело невероятно дорогостоящее, и безработных киноактеров всегда предостаточно. Тем не менее, если оператору или звукооператору позволено браковать дубли или даже целые эпизоды, не устраивающие их лично с технической стороны, то и актеру должно быть дано право вето в отношении некоторых дублей.

●

Быть может, у Кэрола Рида, с которым я делал свой третий фильм и еще два других, я узнал впервые, насколько тесными могут быть взаимоотношения между актером и режиссером. Рид чувствует темперамент актера, как, вероятно, никто другой из живущих ныне кинорежиссеров. Театр и актерское мастерство у него в крови, и он способен с беспредельным трудом и заботой создать у актера ощущение, что все зависит от него самого, а режиссер только наблюдает за актером, чтобы тот чувствовал себя наилучшим образом. Его очень теплое и дружеское чувство к актеру проявляется не только непосредственно на съемках, и окрыленный актер начинает чувствовать, что и он тоже помогает создавать фильм. В самом деле, Рид часто советовался со мной и, насколько я помню, неоднократно принимал мои предложения. Он удивительно деликатен, но под его мягкими бархатными перчатками — железо, с которым в одинадцати случаях из десяти он добивается своего. Я нахожу, что это совершенно замечательно.

Рид — один из людей, посвятивших себя кино, художник, совершенно поглощенный своей мечтой. Кино — вся его жизнь. Он не поразительно оригинален и не особенно смел. Пройдя суровую школу коммерческого кино, он всегда, хотя бы искоса, поглядывает одним из своих больших голубых глаз в сторону кассы. Поймите, я говорю это вовсе не с намерением критиковать достижения Рида. Некоторые из выдающихся, самых смелых и оригинальных художников нередко являются крупными дельцами. Большая и все возрастающая стоимость производства фильмов затрагивает всех имеющих к нему отношение. Она толкнула сценаристов и режиссеров на улицы и на природу, и это в значительной мере содействовало появлению в кино подлинной поэзии. Это было положительным явлением. Но с другой стороны, диктат кассы и любовь владельцев кинотеатров к легко усваиваемой пище прогнали такой блестящий, оригинальный талант, как Кавальканти, обратно в его родную Бразилию, они же навязали Орсону Уэллсу его тягу к странствиям, пока эта тяга не стала камнем на его шее.

Особенно остро я ощущаю отсутствие Кавальканти, и не только потому, что мы мало работали вместе, но и потому, что мы многое собирались сделать. В фильме «Глубокой ночью» есть эпизод с чревовещателем, в котором, как мы оба чувствовали, невозможно сказать, где граница между творчеством режиссера и актера. Я должен подчеркнуть, что это идеал, не только с точки зрения актера, но с любой точки зрения. В идеале демаркационной линии между сценаристом, актером и режиссером быть не должно и оператор должен обладать такой же чувствительностью по отношению к этому явлению, как его негатив — к свету и тени. Кстати, почти все лучшие кинооператоры обладают таким мягким, сверхчувствительным, легким для сотрудничества, уживчивым характером.

Различные степени творческого сотрудничества я неоднократно познал на опыте, и, когда оно имеет место, работа над фильмом становится для актера такой же всепоглощающей и волнующей, как и создание большой роли на сцене.

Я мог бы рассказать вам о работе с Фрицем Лангом, несомненно одним из самых крупных мастеров кино, посвятившим меня в то, что значит стать винтиком голливудской машины и работать в студии, где ваши частные телефонные разговоры могут быть записаны на магнитофонную пленку. Ланг часто расспрашивал меня об условиях работы в Англии. Похоже, что в то время, в 1947 году, о работе в Англии мечтало большинство ярких творческих талантов Голливуда и Нью-Йорка.

Картина, над которой я работал в Голливуде с Фрицем Лангом,— кстати, я ее так и не видел — имела глупый, псевдопсихологический, претенциозный сюжет, но поскольку перед этим Ланг сделал две удачные, волнующие картины на сюжеты, казавшиеся мне в равной мере нелепыми, я принял его предложение. Мне хотелось работать с Лангом, я не сомневался, что смогу у него чему-нибудь научиться. Я и в самом деле выучился кое-чему, если уж не постиг этого раньше: я понял, что в девяноста девяти случаях из ста творческое зерно, из которого может вырасти фильм, заложено в его идее. При хорошей животворной идее и с помощью хорошего сценария у вас больше всего шансов создать хороший фильм. Если у вас есть животворная идея, идея, которая не только способна захватить воображение зрителя, но и

зажигает мысль сценариста, режиссера, актеров и каждого, кто трудится над картиной, считайте, что вы на полпути к цели. Лучше всего, как говорил как-то Орсон Уэллс, верить в то, что каждый создаваемый вами фильм будет выдающимся произведением. «Если вы не верите, что он будет выдающимся, у него мало шансов стать чем-нибудь бо́льшим, нежели просто очередной фильм». Он прав. И это должно быть не просто красным словцом, а верой.

Возвращаясь в заключение к своей основной теме, остановлюсь на модном в настоящее время предубеждении о превосходстве непрофессионального, умело направляемого режиссером актера-любителя над обученным профессионалом.

Несмотря на такие ранние фильмы, как «Кабинет доктора Калигари» и «Нибелунги», мультипликации Диснея, шекспировские фильмы Лоуренса Оливье, — отличительной чертой киноискусства всегда была их тенденция к реалистическому отображению жизни. Ничего удивительного, что в связи с этим все время возрастает интерес к так называемым подлинным лицам на экране. Как это понятно и какой в то же время из этого делается ложный вывод! Ведь мадам Бовари представляется нам гораздо более подлинным человеком (разумеется, не в материальном смысле), чем любая особа, ныне предстающая на экране. Если вы до сих пор еще не знакомы с Пиквиком или Раскольниковым, у вас есть возможность узнать их лучше, чем вы когда-либо сумеете узнать меня или я — вас.

В журнале «Сайт энд саунд» рецензент франко-английского фильма «Валет червей» выражает восторг по случаю того, что скрытая камера зафиксировала на улице подлинные лица. Я разделяю этот восторг в том отношении, что физиономия обычного киностатиста не отличается подлинностью, поскольку «зажатость» во время съемки временно искажает ее. Ну а лицо Спенсера Трэси? Разве оно не подлинно? Этот предрассудок легко понять. Не то, что бы лицо Спенсера Трэси или, позволю себе сказать, мое было менее подлинным, чем лицо какого-либо почтальона или летчика; просто с годами, после того как зритель увидел актера в нескольких разных ролях, у него непроизвольно возникают ассоциации, образ актера умножается и осложняется. Если актер обладает живой творческой фантазией, какой наделены все хорошие актеры, он вскоре рассеивает это неизбежное, на мой взгляд, в искусстве первоначальное недоверие.

Разумеется, нелегко взять ребенка и заставить его играть, как это сделал Рид в «Повергнутом идоле», или Де Сика в «Похитителях велосипедов», или как, по утверждению Пудовкина, благодаря искусству режиссера можно с разной степенью совершенства заставить играть каждого. Кстати, кто, положа руку на сердце, может поклясться, что, не зная имени Альдо Фабрици, смог бы отличить его от других исполнителей фильма «Похитители велосипедов» — непрофессиональных актеров?

Надеюсь, вы поймете, что я не желаю быть догматиком и должен осторожно подойти к выводу, который, думается мне, не будет менее правильным из-за падающей на него тени вопросительного знака. На мой взгляд, правильно поставленные вопросы ценнее ответов и почти всегда не столь преходящи.

Смею надеяться, что я донес до вас свое приятие документального кино, свое восхищение им. Я понимаю, что́ имеется в виду, когда говорят, что в документальных фильмах мы подходим ближе всего к чистому кино.

Но как актер я думаю, что правильность или неправильность отвлеченного утверждения, будто «подлинные» люди — или, как сказал бы я, «не-актеры» — ближе к правде, нежели актеры профессиональные, зависит от того, что понимать под правдой. Совершенно очевидно, что так называемые «подлинные лица» занимают свое место на экране наряду с нашими многочисленными лицами, которые представляются подлинными при первом появлении на экране, но подлинно интересными становятся, на мой взгляд, в процессе совершенствования актерского мастерства. Артист непременно должен раскрывать сокровенные чувства людей, это — часть его природы. Конечно, подлинность обладает своей привлекательностью и занимает на экране предназначенное ей место. Но человек за камерой, отбирающий материал для съемок и монтирующий отснятый материал, должен быть творческой личностью, художником, а художник, добиваясь ощущения правды, контролирует перспективу. Перспектива — это форма искажения, это наука — или искусство — свести три измерения к двум.

Актер тоже должен обладать этим даром перспективы. Он должен убедить зрителя, что его роль — это его жизнь, хотя это не так. Я не люблю «беспристрастную камеру» не за то, что она фиксирует действительность без грима, а за то, что, как подсказывают мои чувства, она нередко лжет. По этой же причине я не люблю репортаж. Конечно, в одном случае из ста фиксируется приемлемая правда. Но художнику и актеру непозволительны такие большие допуски на ошибку.

Перевод с английского Л. ЗАВЬЯЛОВОЙ

Л. СВЕРДЛИН

Самообкрадывание

Прошу рассматривать эти строки только как «размышление вслух». Я касаюсь здесь некоторых вопросов теории нашего актерского искусства, но не претендую на теоретические обобщения. Я критически «задеваю» некоторых моих товарищей по профессии, но только для того, чтобы совместно обдумать пути нашего искусства...

Что ж поделаешь — приходится и «теоретизировать» и «критиковать», потому что намечаются, мне кажется, некоторые опасные для актерского искусства тенденции. А профессиональная критика к ним не строга.

Наоборот, иногда критика даже поощряет эти тенденции.

Недавно я прочитал статью очень интересного критика М. Туровской, озаглавленную «Олег Табаков — актер «типажный»?» («Искусство кино», 1962, № 3). В статье много верных мыслей, метких наблюдений. Но я не могу согласиться с основной мыслью автора о том, что современный стиль актерского творчества — это «внутренняя типажность», то есть отказ от перевоплощения. Эта проблема давно интересует меня, и я хочу изложить свои мысли по этому поводу.

Шекспир называл актера краткой летописью своего времени. В самом деле, артистическое искусство воплощает человеческие характеры эпохи, а через них — самый дух времени. Но если артистическое искусство подменяется простым самопоказыванием актера, тогда как бы обедняется сама жизнь, ее краски становятся более однообразными. Многоликость жизни подменяется актерской «маской», одной или в вариантах.

Нередко на съемочных площадках, в репетиционных залах режиссер говорит актеру:

— Проще, еще проще! Простота — самое драгоценное в искусстве. Не играйте, живите на сцене!

Что и говорить, простота — прекрасное свойство большого искусства. Но разная бывает простота. Иногда она идет от высочайшего мастерства, а иногда от его отсутствия.

Человеческие характеры в нашей жизни необыкновенно разнообразны, содержательны, они представляют собой драгоценный материал для художника. Но если актер ставит перед собой задачу показать на экране не тех людей, каких он встречает в жизни, а только самого себя, тогда искусство перестает быть средством познания жизни. Тогда основным содержанием спектакля или фильма становится не богатство жизни, а демонстрация личных свойств актера.

Зорко видеть людей своего времени, понимать их устремления, любить в них лучшие человеческие черты, образно передавать их, а не подминать разные натуры под свою индивидуальность — вот, мне думается, в чем сущность таланта актера.

Ложная простота этого от актера не требует. Сболтни небрежно фразу, скажи очень важные для роли слова как рядовые, ничем не примечательные, откажись от яркой, необычной интонации и жеста —и невзыскательный режиссер будет доволен. Натурально, ничего не скажешь! Зато зритель забудет твоего героя немедленно, как только выйдет из зрительного зала. Так можно «преподнести» с экрана множество безликих персонажей, только по анкетным данным напоминающих современников.

Мне нравится, когда режиссер предостерегает молодых актеров: «Думаете, всякая простота хороша?» Хорошо, когда он требует и от молодых и от самых опытных актеров воплощения с л о ж н о г о человеческого характера. В этом — правда искусства, а не в том, что актер ходит, пьет чай, разговаривает, «совсем как в жизни». Но чтобы понять и воплотить такой человеческий образ, который, может быть, близок тебе, актеру, а может быть, очень далек от тебя, надо развить в себе умение разбираться и в людях и в искусстве, надо воспитать свой художественный вкус и не только в области кино и театра, но и в смежных искусствах. Короче говоря, надо стать художником.

А для того чтобы негромко, с простенькими интонациями разговаривать перед камерой, «как в жизни», ничего, кроме актерской самоуверенности, не нужно.

Одним из самых одаренных актеров послевоенного артистического поколения мне представляется О. Табаков. Уже в первых спектаклях «Современника» он обратил на

себя внимание тонкостью, я бы сказал — интеллигентностью игры, чистотой и ясностью рисунка. Видимо, большой успех пришел к молодому актеру потому, что он подметил и выразил в сценических образах некоторые особенности своих сверстников, а не только из-за личного сценического обаяния. Вслед за драматургом В. Розовым, а может быть, вместе с ним, он изучал человеческие качества своих сверстников, с которыми вступал в жизнь. Он принес с собой на сцену нечто новое и свежее. И мы были благодарны ему за это. Но вот я смотрю его в новых и новых спектаклях и фильмах, и постепенно меня охватывает беспокойство за судьбу талантливого актера: он все меньше рисует человеческие характеры, все больше предстает перед нами с показом своей собственной личности. Отчего это получается? Может быть, режиссеры напрасно твердят ему: «Проще, проще!» Может быть, из-за неумеренного повторения этого требования актер разоружается на сцене, отказывается от поисков характерной интонации и жеста и уже не столько идет от себя, сколько возвращается к самому себе. Хорошо быть простым и естественным в обрисовке сложного человеческого характера. А сама по себе простота — еще не ценность, не достоинство, не цель стремлений художника.

Недавно я увидел О. Табакова в спектакле «Четвертый». Он играет роль итальянца Гвичарди. В пьесе этот образ — трагический, а в его исполнении это бесшабашный юнец, почему-то одетый под беспризорника. Я имею в виду кепку козырьком на ухо. В нем нет ничего итальянского. Его жесты не продиктованы органической сущностью образа, они лишь «демонстрируют жанр». И поэтому пропадают глубина и серьезность этой очень интересной роли.

И я с огорчением подумал: может быть, и на этот раз актера звали к ложно понятой простоте, то есть к отказу от поисков характерности? Характерности национальной, характерности данной пьесы, данного спектакля? Может быть, актеру слишком часто и настойчиво повторяли: «Не играй, живи на сцене»? Но ведь жить на сцене можно только тогда, когда играешь, то есть рисуешь какой-то характер. Жить «просто так» на сцене нельзя — она требует действия, и именно действия от лица того или другого героя.

Значит ли это, что я требую от О. Табакова в роли Гвичарди и других ролях перевоплощения «до неузнаваемости» с помощью грима, измененной походки, голоса и т. д.? Нет, хотя иногда все это помогает. Чем дальше, тем больше ценю я в актерском искусстве перевоплощение внутреннее. Оно позволяет зрителю узнать новый человеческий характер и в то же время дает возможность особенно ясно увидеть мощь актерского искусства.

Мне кажется, многие режиссеры чрезмерно упрощают и свою задачу и задачу актера, оставляя его на сцене и на экране, так сказать, в натуральном, изначальном виде. Дело не только в том, что «роль», то есть характер человека, подменяется при этом обаятельной, но однозначной индивидуальностью актера. Плохо еще и то, что зритель теряет возможность насладиться искусством театра, искусством экрана. А без этого нет сильного эстетического впечатления.

То, что сказано здесь об О. Табакове, можно было бы сказать и о ряде других талантливых, но «самоповторяющихся» актеров. Поэтому, собственно говоря, я решился выступить с этими «размышлениями вслух». Вот, например, Н. Рыбников.

С радостью приветствовали мы выход на экран первых героев Н. Рыбникова лет пять-шесть назад. Н. Рыбников талантливо представил нам молодого советского рабочего послевоенных лет. Быстро пришла к нему — и это естественно — очень широкая популярность.

Но вот популярность ширится, а мастерство остается прежним. Даже сужается от повторения интонаций, красок. Надеюсь, Н. Рыбников, так же как и О. Табаков, не посетует на меня за товарищескую критику. Мне кажется, он сам мечтает сейчас о роли и о режиссере, которые повели бы его к новым творческим горизонтам, позволили бы перешагнуть через привычное. Не так ли, дорогой товарищ по профессии Н. Рыбников?

Я не люблю и боюсь режиссеров, не умеющих видеть нераскрытые возможности актера. Такие режиссеры не понимают: иногда дистанция между актером и ролью не препятствие, а, наоборот, стимул для настоящего артиста! Нетрудно видеть, какая роль «подходит» к вчерашним возможностям актера. Гораздо важнее угадать, какая роль раскроет его новые возможности. В этом — талант режиссера!

Огромного уважения заслуживает проницательность режиссера М. Швейцера, угадавшего в скромной начинающей актрисе Т. Семиной возможность сыграть труднейшую и изумительную роль Катюши Масловой. М. Швейцер уверенно привел Т. Семину ко второй серии «Воскресения», где она играет блестяще. Вот что значит увидеть в актрисе потенциальные возможности!

Было время, когда я сыграл несколько «национальных» ролей и стал было считаться специалистом именно по такого рода ролям. Спасибо В. И. Пудовкину за то, что он дал мне роль совсем другого плана — Григория Орлова в «Минине и Пожарском». Было время, когда я стал часто играть роли партийных и советских руководящих работников. Наметилось что-то вроде «амплуа» партработника. И вот один режиссер побоялся поручить мне комедийную роль в новом фильме только потому, что счел ее неподходящей к этому моему мнимому «амплуа». Вот такой подход режиссуры к творчеству актера, вернее, отрицание творчества актера, и может привести к отказу от перевоплощения, к ложной «простоте», к самоповторению, в конечном счете—к самоограничению и штампу. Против такой режиссерской ограниченности надо возражать. Она явным образом сказывается на актерском искусстве в наши дни.

Разумеется, есть актеры и актрисы, ломающие вместе с талантливыми режиссерами рамки самоограничения. Пример тому — творчество Юлии Борисовой, Людмилы Касаткиной. Зрители еще восхищались своенравной купчихой, сыгранной Ю. Борисовой в спектакле о старых золотопромышленниках, а она уже готовила роль совсем иного плана — Вальку в «Иркутской истории». И было тут именно внутреннее перевоплощение, новый характер, а не просто новые прически. И если в новых ролях слышались и слышатся иногда знакомые интонации Ю. Борисовой, это нисколько не мешает делу, потому что дело не в «неузнаваемости», а в понимании и воплощении актрисой иных человеческих свойств. Этого Ю. Борисова добивается в каждой новой работе и тем самым напоминает, что актер способен быть художником, а не демонстрирующей себя живой моделью. На днях я видел ее в телевизионном спектакле «Янтарное ожерелье» — и снова порадовался ее работе.

Что же такое перевоплощение? Наклеивание париков, усов, бород?

Такое понимание перевоплощения действительно давно устарело. Да надо сказать, что большие мастера никогда и не понимали перевоплощение так плоско.

Перевоплощение — это прежде всего понимание иного характера, ощущение его во всей конкретности.

Любая роль, даже та, что считается твоей, требует ухода от своего житейского «я». Иначе зритель не ощутит радости творчества актера. Без этого нельзя выходить к зрителю.

Может ли быть у актера «своя тема», то есть какой-то круг наиболее близких, волнующих жизненных проблем? Конечно. Известно, что творчество Качалова было во многом посвящено русской интеллигенции. Но каждая новая роль русского интеллигента была сыграна неповторимо. А «своя тема», родственный круг образов, «качаловское» на сцене — все это было.

Плохо то, что споры о «типажности» —отнюдь не отвлеченные. Это сама практика. Существуют режиссеры, подбирающие актера на роль по принципу сходства между биографией героя и биографией актера.

Так можно довести искусство актера до плачевного состояния. Против этого надо возражать.

Перевоплощение было и остается основой нашего искусства, самым важным его звеном. Поэтому и к драматургам мы, актеры, обращаемся с просьбой — рисуйте в сценариях и пьесах не людей «вообще», а вполне определенные свойства, черты ваших героев. Такие свойства и черты, которые заставляют актера поискать, помучиться, чтобы найти новое, а не просто надеть очередной парик и переменить костюм. Бывает так: читаешь новую роль, хорошо понимаешь, какие идеи пропагандирует автор, но вот зримо представить себе твоего героя — не можешь. Почему? Да потому, что автор иногда и сам не видит, не представляет его, он только излагает идею.

И от этого также терпит потери наше актерское искусство.

Мы любим наше время, любим наших современников. Поэтому и на экране и на сцене хотим играть не самих себя, а характеры новые и неповторимые, в которых живет поэзия современности.



Ю. ХАНЮТИН

Сергей Бондарчук

Сергей Бондарчук ставит «Войну и мир»! Одни приняли эту весть восторженно, другие откровенно скептически, третьи с тревогой, наконец, многие с любопытством. Но для всех это было дерзкой неожиданностью. Молодой режиссер, поставивший всего один самостоятельный фильм... и вдруг «Война и мир» — одно из самых огромных и сложных произведений мировой литературы. Потом ведь есть фильм Кинга Видора; конечно, там многое не удалось, но ведь надо сделать гораздо лучше... В настоящее время Бондарчук приступил к съемкам. Не будем делать обнадеживающих или пессимистических прогнозов. Наверное, и сам режиссер не может сейчас сказать, получится фильм или нет. Однако стоит отметить одно немаловажное обстоятельство. Вся творческая биография Бондарчука, его вершинные достижения и представляют собой цепь таких неожиданностей.

Кто мог подумать, что первой ролью молодого Бондарчука в кино окажется роль Валько из «Молодой гвардии» — директора шахты, за плечами которого почти полвека трудовой напряженной жизни? И что это будет не случайная работа, а принципиальный успех. А когда Бондарчук после исполнения волевых, властных героев с громким голосом и ораторской манерой вдруг дал заявку на скромного, застенчивого доктора Дымова в «Попрыгунье», — разве это не было неожиданностью? И не только для широкого зрителя, а для очень компетентных людей, членов Художественного совета «Мосфильма». Они не верили, что Бондарчук сыграет Дымова, возражали... А через несколько месяцев поздравляли его с большой победой.

Режиссерская заявка Бондарчука на «Судьбу человека» также вызвала удивление. Многие советовали: «выберите для дебюта что-нибудь полегче», «это некинематографично» и, наконец, «это не ваша тема». Общественный резонанс «Судьбы человека» слишком хорошо известен, чтобы о нем надо было рассказывать.

Выходит, что неожиданные решения Бондарчука, удивительные повороты его судьбы оказывались самыми удачными. Дерзость приносила успех. Все это вспоминается сейчас не ради того, чтобы провести нехитрую аналогию и составить Бондарчуку благоприятный гороскоп на будущее. Но, может быть, сами понятия неожиданности и дерзости применительно к его творчеству нуждаются в переосмыслении. Может быть, дерзость на самом деле была оправданным риском, неожиданность таила в себе глубокую внутреннюю закономерность? Думается, что это именно так. И понять внутренний смысл обращения Бондарчука к тем или иным образам и произведениям — значит понять главное в его творчестве.

•

Первую роль в кино Сергей Бондарчук сыграл в 28 лет. Он разделил судьбу художников своего поколения, встретивших юность на полях сражений. Наверстывать надо было потом. Но Бондарчуку не пришлось жалеть о потерянных годах. Предисловие к работе в кино было насыщенным и бурным. В него вошло и раннее детство в кубанском селе Белозер-

ка, средняя школа в Таганроге, Ейске и театральное училище в Ростове, где Бондарчук встретился с опытным педагогом Максимовым, страстным последователем Станиславского; затем война и, наконец, учеба во ВГИКе на курсе у Сергея Герасимова. Школа была пройдена, опыт накоплен: к первой своей роли Бондарчук пришел уже с большим внутренним багажом.

Каждый крупный художник активно относится к искусству своего времени — в чем-то продолжает его, а в чем-то с ним спорит.

Сергей Бондарчук пришел в кино в то время, когда оно наиболее сильно подвергалось воздействию культа личности. Великие деятели прошлого и настоящего заполонили экран, оставляя народу лишь роль исторического фона. Схема, согласно которой герои неукоснительно делились на сугубо положительных и резко отрицательных, высокопарная, трескучая фраза, искусственная иллюстрация жизни вместо осознания ее закономерностей — все это было характерно для многих картин конца 40-х — начала 50-х годов. Не нужно думать, конечно, что все наше киноискусство было таким. Никакие, самые болезненные влияния не могли разрушить революционные традиции нашего кинематографа, заставить его свернуть с магистральной линии развития.

И Бондарчук был одним из тех, кто боролся за развитие и продолжение славных традиций нашего кинематографа.

Он выступал против инфляции слов и чувств в кинематографе, поднимая их ценность к золотому эталону. Он возвращал на экран человека живого, конкретного, обычного.

Вместе с А. Довженко, С. Герасимовым, И. Савченко и другими мастерами он готовил будущий подъем нашего искусства.

Уже в первой своей работе — Валько в «Молодой гвардии» — Бондарчук поразил зрителя подлинностью чувств и сдержанностью их выражения. Он входил в кадр неприметно и поначалу не привлекал внимания зрителя: глуховатый голос, медленные, скупые движения, очень обросшее лицо. Лишь постепенно раскрывались за этой сдержанностью обида, накопившаяся злость, мужество.

Но главной для Бондарчука была сцена в тюремной камере между Валько и Шульгой. Эта сцена не вошла в окончательный вариант фильма. Но сказать о ней все же необходимо, потому что для Бондарчука она значила очень много, здесь он поднимался до подлинно трагических высот.

Валько и Шульга, избитые, после допроса ждут казни и шаг за шагом вспоминают свою жизнь. Мучительно пытаются понять, что же привело их в эту камеру, в чем была их роковая ошибка и в чем общие ошибки, что позволило врагу оказаться в родном городе.

В первой половине сцены Валько — Бондарчук почти не говорит, он слушает. Но *как* слушает! Каждое слово Шульги, его мысли о советском строе, о нашем народе точно падали в его открытую душу. Он только изредка согласно кивал головой, приговаривая: «то святая правда, Матвий!»—он вбирал в себя каждое слово, каждую мысль Шульги, вместе с ним переживая за свою прошлую поспешность, равнодушие к молодежи, страдая от всего того, что говорил Шульга, и вместе с ним гордясь, умиляясь душевной красотой своего народа.

И все это копилось, росло, и в какой-то момент сдержанный Валько вдруг взрывался. И в его крике «Мы ж-и-и-вы!» до конца открывался этот твердый, как кремень, характер, человек, которого можно убить, но не сломить.

●

У настоящего большого художника всегда есть заветные, наиболее волнующие его темы, которые он проносит через всю свою жизнь. Он не может равно горячо относиться к любым жизненным проблемам. Художник всегда пристрастен. И в этой пристрастности его сила, потому что, выражая в своем творчестве часто лишь одну тему, одну ноту народной жизни, один исторический момент, он зато выражает их с особой полнотой и глубиной. Безусловно, это не лишает писателя или живописца возможности обращения и к другим вопросам. И, конечно, величие художника измеряется не только силой, с которой он отразит ту или иную жизненную тему, но и масштабами этой темы.

Все это понятно, когда речь идет о писателе, композиторе, скульпторе. Но актер? Как он, играя сегодня в одном фильме, а завтра в другом, сегодня исполняя роль в классической трагедии, а завтра в водевиле, может выразить свою особую творческую тему? Оказывается, может. Конечно, бывают и у большого артиста работы проход-

ные, случайные. Но есть такие, где с особой силой выражается его внутренняя, главная тема. Именно эти роли и образы становятся событием не только в развитии искусства, но и в жизни общества.

Таким событием был Гамлет Мочалова, в котором великий русский актер выразил трагическое расщепление сознания своего современника в эпоху реакции 30-х годов; героический подъем чувств, протест против деспотизма звучал в Жанне д'Арк Ермоловой; лирической тоской были проникнуты героини Комиссаржевской. У каждого крупного артиста есть главное, заветное, в чем он отразил время и чем привлек сердца зрителей, хотя иногда ни сам художник, ни его зрители не могут сформулировать это магическое «нечто».

Уже в первой роли Сергея Бондарчука определились главные мотивы его творчества; стремление показать красоту, душевное величие, скрывающееся в обычном, кажется, рядовом человеке, и сопротивление этого простого и великого человека насилию, произволу.

Когда с этой точки зрения просматриваешь работы Бондарчука, то его обращение к Валько, Шевченко, Дымову, Андрею Соколову кажется не странным и неожиданным, а закономерным и необходимым. Он не случайно получил эти роли, он искал их.

Конечно, встреча с Савченко и приглашение на роль Шевченко начинающего актера объяснялись в известной мере случайным стечением обстоятельств. Но то, что Бондарчук загорелся этой работой, то, что его Шевченко стал событием в нашем кино, было уже закономерным.

Человек с медленными, тяжелыми движениями, точно несущий на своих плечах тяжелый груз пережитого, — таков был Валько Бондарчука. Теперь артист показал юного, веселого, несмотря на все беспокойства и печали, счастливого человека.

Его молодой Шевченко жил в каком-то «летящем» ритме. В нем была та счастливая уверенность в себе, то ощущение собственной силы, которые овладевают художником на пороге больших свершений. Личное ощущение артиста, приступившего к своей важнейшей, счастливо-успешной работе, совпало здесь с настроением героя.

Достоверность, стремление к психологической разработке образа было органическим свойством Бондарчука, развитым в мастерской Герасимова. Савченко заставил его почувствовать радость романтического подъема, взрыва, бурного проявления человеческих чувств. Бытовое и романтическое, психологическая глубина и патетика открытых страстей сошлись в художественной индивидуальности Бондарчука.

В роли Шевченко Бондарчук не везде был равно убедителен. В первой половине картины искренность в его исполнении перемежалась с декламационностью, подлинный темперамент оборачивался ложным пафосом. Но артиста трудно было упрекать за это, так как логика его поведения часто определялась не органическим развитием образа, а желанием режиссера подробно показать все стороны общественной деятельности Шевченко, высказать его воззрения по самым разным вопросам.

Савченко отдавал здесь дань канонам биографического фильма, который как раз в начале 50-х годов был всецело подчинен иллюстративному принципу.

Иллюстратор исходит не из жизни, а из заранее заданного тезиса, к которому он подбирает «живые» примеры, наглядные картинки. Так делалось большинство биографических фильмов. В изображении того или иного исторического деятеля авторы, как правило, исходили не из его реального человеческого облика, не показывали его силу и слабости, обусловленные историей противоречия, а создавали образ таким, каким ему, по мнению создателей фильма, надлежало быть. Из исторического героя зачастую вытравлялась его человеческая индивидуальность, его своеобразие. Углы сглаживались, все подгонялось под общее представление о типе прогрессивного исторического деятеля.

Игорь Савченко, приступая к работе над «Шевченко», конечно, чувствовал узость сложившихся канонов биографического фильма. Но преодолеть их полностью он не смог.

Однако при всех очевидных просчетах картина сегодня не забыта. Она живет и является одной из самых сильных советских историко-биографических картин. И произошло это благодаря второй половине фильма. Савченко и Бондарчук поднимаются до подлинной высокой трагедии в сценах ссылки Шевченко.

На экране вставали выжженные пески, мертвое море, небо, подернутое знойным маревом.

Выбрасывая ноги на манер павловских гренадеров, маршируют на плацу солдаты.

Резкий голос ефрейтора: «Тяни носок! Тяни носок!» И вот он — Шевченко. Точно удар в сердце — его появление.

Полное преображение. Исчез юношеский блеск глаз, румянец молодости. Он точно стал меньше ростом, высох. Резкие морщины пересекают лицо. Шевченко стоит на одной ноге, тянет носок, подчиняясь команде. Но даже в этой унизительной позе, превращенный в механическую куклу, он остается человеком.

Сопротивление — вот зерно образа. Сохранить себя, сохранить свое человеческое «я». И хоть он вытягивает носок, и по уставу затянут ремень, и на все пуговицы застегнут мундир, нет покорности в его фигуре, нет старания. Только тело послушно выполняет команды. А мысли его далеко отсюда. Он вне уставов, приказов, интересов казармы. Он живет в своем, обособленном мире. Бондарчук, может быть, интуитивно нашел здесь важнейшую черту духовной жизни российской интеллигенции середины прошлого века; особую форму сопротивления, которую Герцен определил как «внутреннее освобождение» в эпоху страшного гнета. Шевченко здесь не декламирует стихи, не произносит романтических монологов, не сокрушается бедствиями людей. Просто молча стоит. Но один этот кадр стоит всего предыдущего.

Ощущение пережитого не покидает Шевченко—Бондарчука ни на секунду. Страшные годы солдатчины все время идут за ним, как бы подчеркивая его нравственную силу, его несдавшийся ум. Центральной в этом смысле для понимания образа Шевченко явилась сцена у офицеров.

Среди пьяного, отупевшего сброда в офицерских мундирах, решившего позабавиться над поэтом, появляется Шевченко. Он весь подобран, весь настороже, он понимает все. Поначалу он говорит спокойно, задумчиво, кажется, хочет разрядить обстановку, уговорить не трогать его. И вдруг взрывается. Он, конфирмированный солдат, чья жизнь зависит от каждого из этих людей, бросает им вызов, хлещет словами по мордам, опухшим от пьянства. «Когда, по воле злой судьбы, я приехал в этот богоспасаемый форт, — тяжело, гневно говорит он, — мне казалось, что в этом сборище оторванных от мира и цивилизации людей находятся худшие экземпляры распространенного на Руси офицерского сословия». Среди офицеров возмущение. Они надвигаются, готовы броситься. Шевченко встает. Взглядом он точно отбрасывает эту стаю. «Мне казалось!» — подчеркивает он. Только казалось, а на самом деле все иначе — так можно его понять. И уже формально к этой саркастической формуле не придерешься. Он стоит, чуть подавшись вперед, — сухой, бешеный, неистребимый, — и в глазах его отсветы аввакумова огня.

Бондарчук писал, что, когда готовилась эта сцена, было много разногласий и споров. «Я считал, что Шевченко в этой сцене должен предстать... величайшим гуманистом, и поэтому его жалость к этим опустившимся, спившимся людям должна быть сильнее, чем приговор над ними. На репетиции Савченко с ужасом констатировал, что Шевченко в этой сцене похож на скорбящего и всепрощающего Христа». Но опасность, конечно, была не только в этих ненужных ассоциациях. Это было бы фальшиво по существу самого образа, судьбы героя. Такой Шевченко, мягкий, добрый, всепрощающий, не мог бы выдержать испытания солдатчины. Он неминуемо сломался бы, утерял бы свою независимость. Здесь нужна была беспощадность оценок, смелость ума.

Но было здесь все же не только осуждение, а то, что поражает в артисте Романове, когда его Федя Протасов в спектакле «Живой труп» пронзительно, растерянно, сокрушенно говорит следователю на допросе: «Как вам не стыдно?!» Вот этот стыд за человека, вернее, боль все время были на втором плане у Бондарчука — Шевченко. И наконец вырывались в его скорбном тосте, заключавшем сцену: «За ваших матерей... которые в муках произвели вас на свет и возложили на вас самые светлые свои надежды».

Печаль о судьбах людей, ненависть ко времени, которое превращает человека в скота, была в этом монологе, та печаль, которая звучит в дневниковых записях Шевченко, посвященных офицерам Новопетровского укрепления.

Он поднимался над этими офицерами, он уже думал не только о них, не о них совсем. И не о себе. Он был уже в каком-то ином измерении. И это понимали, вернее, чувствовали офицеры. Понимали, что с этим ничего нельзя сделать. Можно запороть бесправного солдата Шевченко, но перед Шевченко-человеком, который сейчас стоит здесь, они бессильны.

В сцене у офицеров Бондарчук поднялся до той вершины, которую достигают немногие. Наверное, ради таких минут современники прощали Мочалову проваленные роли. И даже если бы Бондарчук больше ничего в своей жизни не сыграл, он все равно уже вошел бы в историю кино.

В своем дневнике накануне освобождения Шевченко записал: «Все это неисповедимое горе, все роды унижения и поругания прошли, как будто не касаясь меня... Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет тому назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это? Хорошо. По крайней мере, мне так кажется».

И Бондарчук показал, какой ценой сохранялся этот чистый непоколебимый внутренний образ. Он прощается с Сераковским, своим единственным другом: Сераковский освобожден, едет в Петербург. А его забыли. И вдруг обожженное солнцем лицо этого человека все корежится от сдерживаемых рыданий, он судорожно сглатывает непрошенные слезы. И следующий кадр, открывающий зимний пейзаж Петербурга в туманной дымке, шпиль Адмиралтейства, точно увиден его тоскующими, полными слез глазами.

Цена стойкости, стремления сохранить себя. Ее трагически огромную меру Бондарчук покажет и в Дымове, и в Андрее Соколове.

...Но пока что ему пришлось сыграть Сергея Тутаринова в «Кавалере Золотой Звезды» — экранизации одноименного романа Бабаевского.

Это был классический образец украшательских картин о деревне, появившихся в начале 50-х годов. Иллюстрируя изобилие, герои фильма все время едят. Несут подносы, блюда, происходят перемены, как на великосветских приемах. Сытая жизнь доказывается всем фильмом, превращаясь в финале в некое подобие гастрономического рая с бесконечными столами яств и хором сладчайших голосов.

Ю. Райзман — один из выдающихся мастеров советской режиссуры — сумел подобрать интересных актеров, наметил точный рисунок образов. И все-таки сама ложность обстоятельств, в которых действовали герои, роковым образом сказывалась в их поведении, в игре актеров.

Бондарчук старался найти в Тутаринове как можно больше жизненных черт. Сам выросший на Кубани, хорошо знающий деревню, ее типы, он стремился передать манеру речи, жизненную повадку тех людей, с которыми он сроднился с детства.

Поначалу он даже вызывал симпатию — простой веселый парень, демобилизовавшийся из армии. Затем все его дружно начинали подымать и восхвалять. Самим действием сценария его ставили «над всеми» и «в стороне». Только он додумывался, едва успев приехать, что нужно строить колхозную электростанцию, только он осуществлял огромное строительство. Перед ним заискивает любимая девушка, лебезят старики родители.

Бондарчук ощущал котурны, которые росли под его ногами, отчаянно рвался из железных оков своего величия. Но тщетно. Парадная маска не могла прийтись ему впору, а создать жизненный, убедительный характер не позволяла вся логика сценария. Артист, в общем, плохо сыграл роль Тутаринова. Но это была почетная неудача.

Белинский писал когда-то: «...мы не верим таланту тех актеров, которые всякую роль, каким бы поэтом она ни была создана — великим или малым, превосходным или дурным, — играют равно хорошо, или могут играть хорошо плохую роль». И то, что Бондарчук плохо сыграл Тутаринова, свидетельствовало о честности его таланта.

Он не мог поверить в то, что отрицалось его жизненным опытом, его философией художника. Ему был органически чужд герой, стоящий над людьми. И характерно, что, когда ему пришлось еще раз с ним встретиться в роли писателя Гармаша из фильма Л. Лукова «Об этом забывать нельзя» — снова его постигла неудача. На экране не было образа, характера. Бондарчук лишь пытался изобразить твердость, темперамент, непримиримость героя. Артист внутренне отталкивался от Гармаша, как он был показан в сценарии, — самодовольного, грубого, высокомерного...

●

Период 1952—1954 годов оказался для Бондарчука самым трудным периодом его жизни. После «Шевченко» приходит большой успех. О Бондарчуке пишут восторженные статьи. Он — народный артист СССР. От него многого ждут. А между тем настоящих больших ролей, равных Валько или Шевченко, нет. Он снимается в роли беглого мужика Тихона Прокофьева в двухсерийном фильме об адмирале Ушакове. Роль удалась.

Но Бондарчук чувствует — ему по плечу большее. Однако период малокартинья сковывает творческие силы многих художников. Бондарчук разделяет их трудную судьбу.

Бондарчук чувствовал, что кинематографический штамп, рутина тянут его, засасывают, и, наверное, иной беспечный и слабовольный артист поплыл бы покорно в русле установленного ему амплуа. Но Бондарчук — он доказал это с первых творческих шагов — не принадлежит к тем людям, которые плывут по течению, полагаясь на волю обстоятельств. Он сам создает себе благоприятные обстоятельства.

Так, неожиданно для многих Бондарчук выступает вместе с молодым режиссером С. Самсоновым инициатором экранизации чеховской «Попрыгуньи» и подает заявку на роль Дымова.

Что же привлекло Бондарчука к судьбе скромного доктора, неудачно женившегося, страдавшего от измены жены и, наконец, погибшего от дифтерита, которым он заразился, отсасывая у больного мальчика из горла дифтеритные пленки?

Замысел артиста носил принципиальный характер. Здесь, в Дымове, Бондарчук смог с иной стороны подойти к своей главной, заветной теме простого и великого человека. И поставить ее зло, полемически, заставить звучать настолько сильно, что герой его вышел на первый план, оттеснив всех остальных. Хотя картина, как и рассказ, носит название «Попрыгунья», но это фильм о докторе Дымове и Дымовых. О их трагической судьбе.

В этом образе Бондарчук сумел доказать свою заветную мысль, что в людях дымовского типа, скромных тружениках, работягах, стоящих у основ жизни, у ее корня, и кроется подлинная красота, душевное здоровье, истинное благородство. И он рассказал о трагическом несоответствии их действительной ценности и той ничтожной цены, которую они порой имеют в глазах многочисленных попрыгуний, млеющих перед показным, формально признанным величием.

Исполнением Дымова Бондарчук полемизировал и со своим Тутариновым и с Гармашем, с внешней эффектностью поз, с исключительностью положений. Нет, он не героизировал посредственности, но показывал красоту и величие, которые таятся в людях простых, скромных и которые надо уметь видеть.

Бондарчук полемичен в своем Дымове не только по отношению к жизненной сути тех схематических образов, которые ему пришлось играть, но и к стилю исполнения подобных ролей. Принципу этическому — утверждению подлинного величия и благородства в людях скромных и простых—соответствует и принцип эстетический — необычайной сдержанности исполнения при огромной внутренней насыщенности.

Подлинно трагической силы было исполнено его последнее объяснение с женой.

Когда Дымов осознает, что близкого человека нет, что та, которой он отдал свою любовь, совершенно не интересуется ни им, ни его делами, это для него окончательный удар. Дымов — Бондарчук смотрит в зеркало, где только что видел он кукольное, беззаботное личико жены, он проводит пальцами по лацканам сюртука, и только по одному можно увидеть все, что произошло в нем: резко меняется ритм поведения. Стремительный, напряженный, счастливый ритм радости сменяется медленным, трудным, прерывистым. Тяжелой походкой он уходит в свой кабинет. Это крушение. Иллюзий больше нет. Он понимает, что рядом с ним живет совершенно чужой ему человек.

И когда после этого той же механической походкой, в том же замедленном, разорванном ритме надломленного человека он уходит на визит к больному мальчику, чувствуешь, что с ним должно случиться что-то непоправимое.

Да, дифтерит был «только сообщником». Убийца Дымова определен Бондарчуком ясно.

Станиславский писал о пьесах Чехова, что они «очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие». В работе над ролью Дымова Бондарчук схватил природу этого внутреннего действия. Весь образ его героя строится на драматическом контрасте как будто бы повторяющихся неизменных внешних обстоятельств и огромного внутреннего движения.

Три раза произносит Дымов в фильме свою знаменитую фразу: «Господа, пожалуйте закусить». Первый раз в начале фильма перед нами веселый, жизнерадостный человек, тароватый хозяин, со вкусом и удовольствием принимающий гостей. Дымов, произносящий эту фразу второй раз, в середине кар-

тины, — уже другой. Надорванный тяжелой работой, дурацкими переводами, смутно понимающий, что все эти гости, собрания, все, что пришло в его жизнь с Ольгой Ивановной, ненужно и лишне. И, наконец, третий раз он произносит эти слова, как итог своего последнего объяснения с Ольгой Ивановной. Он выходит в столовую и начинает громко: «Господа...» — точно собираясь сказать им многое, спросить, почему они вламываются в чужую жизнь и коверкают ее, но, помолчав секунду и поняв ненужность, бесцельность объяснений, опустив голову. горько и устало заканчивает привычную формулу: «...пожалуйте закусить».

Три раза одна и та же фраза — три вехи жизненного пути.

●

Когда Бондарчука пригласили на роль Отелло, можно было сомневаться, удастся ли ему выразить себя здесь с той же полнотой, что в Дымове. Но Бондарчук вместе с Юткевичем нашел свое, оригинальное и очень органичное решение роли.

В прологе, рассказывающем о приключениях Отелло, мы видим Отелло такого, каким он остался в нашей памяти по многочисленным театральным представлениям — гордого воина, полководца.

Но в сцене сената он уже совсем другой. В нем нет величия и властности. Застенчиво и нежно рассказывает о том, как полюбила его Дездемона. Торжественный стих звучит как бытовая речь. Кажется, так мог бы рассказывать о своей любви доктор Дымов.

Уже здесь, в первой сцене приоткрывается смысл того, что делает артист. Он вовсе не показывает нам Отелло эпохи Возрождения. Он играет современного Отелло, с мироощущением, психикой человека наших дней.

Но Бондарчук не лишает своего героя шекспировской силы чувств, а лишь подчиняет эти чувства другой логике развития.

Артист показывает человека, находящегося во власти эмоций захватывающих, но непоследовательных. Он говорит о трагической непрочности гармонии, которая не защищается сильным интеллектом, критическим разумом, умеющим отделить правду от лжи, подлинное от провокационного. Он действительно, как сказано у Шекспира, «не умно любил, но сильно».

Еще в последнюю минуту он готов простить Дездемону. Он целует ее, всячески оттягивает казнь. Но Дездемона, узнав, что Кассио убит, сокрушается о нем, и ее горе как бы рождает мгновенную вспышку. Отелло бросается к ней и убивает. Это помрачение рассудка, роковое помешательство, а не исполнение приговора. Но сейчас он так же искренен, как и минуту назад, когда готов был ее простить.

С особой силой прозвучала у Бондарчука последняя сцена после разоблачения Яго. Точно потоком хлынула освобожденная человеческая тоска, нежность и любовь. Он несет Дездемону на руках по лестнице наверх, он точно убаюкивает ее.

На вершине трагедии он прост и даже обыден. Бондарчук не играет переосмысление концепции мира, он оплакивает свою потерю.

Да, это не Отелло-философ. Да, его герой лишен титанизма личности Возрождения.

Бондарчук, и в этом оригинальность его трактовки, показал нам современного Отелло — человека мятущегося, слабого, но духовно противоположного тому началу, которое несет Яго. Этого человека можно на время оглушить, запутать, помрачить его сознание, даже заставить порой совершить тяжкое преступление, но это только минутная победа зла. А дальше наступает прозрение: возвращение к добру. Побеждают светлые свойства человека...

●

В Дымове и Отелло с особой силой выявилось то свойство Бондарчука, которое заставило С. Герасимова назвать его художником «авторского склада». Стремление выразить свое отношение к жизни, свое миропонимание, свойственное каждому большому художнику, становилось в нем все сильней. Но оно не могло быть полностью реализовано в роли инженера Ершова из «Неоконченной повести», сковывалось условными рамками сценария и режиссуры: Бондарчук оказался совсем бессильным выразить свой замысел роли в фильме «Иван Франко». Волновавшая его тема духовного кризиса поэта, мучительных поисков выхода и, наконец, преодоления душевной драмы оказалась погребенной под традиционными для биографического фильма штампованными решениями.

Бондарчук упорно искал выход, искал возможность говорить от себя, полным голосом. И его решение стать режиссером, художником, осуществляющим концепцию кинопроизведения, было не случайной прихотью,

а выражением огромной внутренней потребности. И столь же закономерным было то, что для своей первой режиссерской работы он обратился к «Судьбе человека».

Бондарчук не жалеет почти две части фильма на экспозицию образа. Как бы сквозь дымку воспоминаний возникает на экране первая встреча Андрея с его будущей женой, пристальный, изумленный и немного испуганный взгляд Ирины, гулянье по вечерней улице; гармонь выводит незамысловатый мотив «Дроля мой, ах, дроля мой, на сердце уроненный». Первое кормление ребенка и первые его шаги... И зритель погружается в эту жизнь, скромную, неторопливую, честную, со своими, со стороны незаметными, но для них — Соколовых — важными событиями. Он волнуется, когда Андрей приходит домой пьяный, радуется тому, что у его сына Анатолия объявились способности к математике.

И все это не остается лишь предисловием к главному, своеобразной информационной кинематографической заставкой. Вернется из тьмы прошлого в трагическом отблеске все, вплоть до такой мелочи, как скворешня — в начале картины ее прилаживает к шесту Анатолий, — потом вернувшийся из плена Соколов узнает по этой примете свой разрушенный дом. Образ заброшенной скворешни, печально склонившейся на шесте в огромной полузатопленной воронке от бомбы, как бы становится трагическим символом разрушенного семейного очага, осиротевшего человека.

Символ, обобщение — как они возникают в фильме? Это очень важно проследить.

Бондарчук стремится связать правду факта и правду общего. Найти способ подвести зрителя к обобщению, символу. Его режиссерские поиски в этом направлении чрезвычайно интересны. Начались они, конечно, значительно раньше, чем он приступил к самостоятельной постановке. В «Судьбе человека» лишь выкристаллизовались те эстетические принципы, которые Бондарчук вырабатывал многие годы. В основе их была твердая уверенность, что зритель имеет право на сотворчество, активное сопереживание. Что не нужно ему разжевывать то, что он может понять сам, но обязательно вовлечь его в этот процесс активного восприятия происходящих событий, и тогда желаемый результат, обобщающий вывод сам родится у него в сознании.

Создать поэтически напряженный образ трудно, ибо зритель не может сразу подняться на уровень этого напряжения, его следует вести к нему постепенно. Именно для этого нужна была Бондарчуку долгая экспозиция. Последовательно нагнетая обычные житейские события, он вдруг прорывает бытовую ткань, дает ударный, подытоживающий кадр. Так подготовлена скворешня, так подготавливается финальный кадр в сцене побега Андрея Соколова.

Он отчаянно бежит по лесу, перепрыгивая ямы, поваленные стволы, катясь кубарем в овраг. Бежит задыхаясь, из последних сил, и деревья точно рвутся ему навстречу — помочь, защитить, спасти... Он ползет, как ящерица, среди овса. И на вершине этого напряжения, когда нервные силы уже исчерпаны, когда ритм учащен до предела, неожиданно—спокойствие. Поднимается аппарат, открывая поле овса в волнах ветра, а посреди примятых стеблей лежит, запрокинув голову, человек, смотрит в небо. И это уже не только Андрей Соколов. Затравленный, израненный человек, оторванный от семьи, дома, от всего, что составляет его жизнь, жадно приник к родной земле, и она легко ласкает его своими растениями, овевает своим дыханием, поет ему что-то нежное птичьими беззаботными голосами.

Человек и Природа. Человек, насильственно оторванный от земли и вернувшийся к ней, — вот как читается этот простой и сильный кадр.

Простота, душевность, участливость — вот слова, которые приходят на ум, когда хочешь охарактеризовать исполнение Бондарчуком этой роли. И все равно этих определений мало. Они требуют каких-то превосходных степеней, они приобретают особую интенсивность, ясность и чистоту.

В русском народном характере Бондарчук выделил прежде всего ту душевную чуткость, сердечную мудрость, совестливость, самоотверженность, какие захватывают в толстовских героях. Свободно и мощно выразились здесь внутренняя доброта, сердечная мудрость, составляющие, быть может, самую привлекательную сторону в индивидуальности Бондарчука.

Шатаясь под каменной глыбой, он находит силы шепнуть слова поддержки товарищу. Он отдает свое сердце людям так же «всем поровну», как отдает подаренную буханку хлеба голодным товарищам по бараку.

Мы видели много картин о концлагерях, в которых показывалось, как ломались и нравственно гибли вчера еще мужественные люди в условиях заключения, духовного и физического террора. Быть может, в том и состоит главное значение фильма «Судьба человека», что в нем показано, как в ответ на требования истории в простом, даже заурядном человеке рождаются незаурядная сила и мужество.

...А для Бондарчука эта работа имела еще большой личный творческий смысл. Она стала необходимым этапом на пути к «Войне и миру». И чисто морально — успех «Судьбы человека» дал художнику право взяться за толстовскую эпопею. И потому еще, что в «Судьбе человека» были найдены те методы, выкристаллизовались те приемы, без которых к «Войне и миру» Бондарчук не решился бы приступить.

●

Когда художник начинает большую работу и отдается ей без остатка, полностью, то можно с уверенностью утверждать: она оставит в его биографии значительный след. В любом случае — и в победе и в поражении.

Бондарчук только приступает к съемкам «Войны и мира». Предрекать судьбу фильма нельзя. Но уже ясно, что для Бондарчука встреча с Толстым — событие огромной важности, надолго определяющее его творческую судьбу.

Позади год напряженной работы. Он воплотился в огромном томе литературно-режиссерского сценария фильма. Две серии, четыре части. Бондарчук не принадлежит к режиссерам, продумывающим все заранее, до последней детали. Многое рождается у него непосредственно на съемке. Но в огромной машинописной книге, испещренной чернильными пометками, вымарками, стрелками переносов, уже угадываются контуры будущего фильма.

Есть кроме сценария еще один любопытнейший документ — обращение «Товарищам по работе». Наверное, придирчивый критик найдет в этом обращении неточности, неряшливость стиля и т. п. Наверное, если подходить с привычных позиций, можно спорить с утверждением, что «Война и мир» — самое крупное произведение русской и мировой литературы. Можно обидеться за «Илиаду», «Фауста», трагедии Шекспира — они стоят в том же ряду.

Но ведь обращение «Товарищам по работе» создано, так сказать, для внутреннего употребления. Оно написано пристрастной рукой режиссера. А для Бондарчука «Война и мир» сейчас самое крупное, единственное произведение мировой литературы. И всегда для художника, одержимого своей работой, то, что он делает, будет самым важным, самым главным в искусстве. Обращение «Товарищам по работе» важно для нас не как образец научного анализа «Войны и мира», не как руководство для лиц, собирающихся экранизировать Толстого, а как показатель того эмоционального чувства, той ответственности, с какими приступают авторы к решению своей задачи.

И очень важно, что сценарий и обращение дают возможность исследовать не только принцип и направление работы над фильмом, но и определить, что́ значит эта работа для самого Бондарчука, для его творческой биографии. В чем он вынужден будет отказаться от сделанного ранее, а в чем сможет опереться на свои предыдущие работы.

С этой точки зрения мы и попытаемся сейчас посмотреть на сценарий будущего фильма.

В обращении Бондарчук пишет: «Толстовский метод, на основе которого создан роман, требует, чтобы каждый из нас тщательно пересмотрел свой творческий багаж, накопленный в предыдущих работах. К сожалению, не все из этого багажа пригодится нам в предстоящем труде». Это утверждение имеет и личный смысл. С первых своих шагов в кино Бондарчук боролся против внешних прямолинейных ходов в искусстве, против подмены искреннего чувства высокопарной фразой, против ложной монументальности. Эта внутренняя полемика есть и в Валько, и в докторе Дымове, и в Андрее Соколове. И в то же время чуждое ему, лишенное мысли, правды, парадное искусство исподволь влияло на него. Вся эстетика фильма «Об этом забывать нельзя» делала его писателя Гармаша величественным, холодным, недоступным.

И уже много позже эта прямолинейность решений, ложная парадность нет-нет да и прорывалась наружу. Одна из последних работ Бондарчука — сержант Федор в итальянском фильме «В Риме была ночь». Артист снимался в нем по приглашению известного режиссера Роберто Росселини. Его Федор — это как бы Андрей Соколов, но

в других обстоятельствах. Большой, сильный и по-детски простодушный человек, он мучительно тоскует по родине, переживает свое вынужденное безделье, необходимость прятаться от фашистов. И его тоску, его желание драться хоть на чужбине, бежав из плена, ощущаешь в невидящем взгляде, которым он смотрит сквозь здания чужого города, в том героическом порыве, с каким он кидается на немецких автоматчиков с каменной глыбой в руках.

Но совершенно четкую характеристику героя, данную средствами искусства, Бондарчук вдруг решил дополнить во время встречи Нового года — высокопарными фразами о том, как страдает он, Федор, не участвуя в общей борьбе.

Бондарчуку надо было рассчитаться с этими рецидивами прошлого. Разбить их не только на практике, но и разгромить теоретически. И сделать это можно убедительно и категорично на материале Толстого.

Так появились слова в обращении о борьбе против штампов, следуя которым, пришлось бы «скрытую теплоту патриотизма» толстовских героев заменить словесным выражением этого патриотизма. Так родилась мучительно выношенная Бондарчуком и подкрепленная всем опытом изучения Толстого мысль о том, какой огромный вред наносит искусству укоренившаяся привычка выдавать за правду жизни не то, что есть, а то, что «должно быть», с точки зрения отдельных людей. Исходя из привычных штампов, отмечает Бондарчук, пришлось бы всех героев романа разделить на «положительных» и «отрицательных», отнеся к «положительным» только представителей народа, а к «отрицательным» представителей высших сословий, пришлось бы лишить Наташу ряда увлечений и естественных жизненных проявлений, якобы «компрометирующих» положительную героиню, Пьера лишить его страстей... «С точки зрения этих штампов, нам пришлось бы целиком переписать образ Кутузова, превратив его в того бодрячка с зычным, молодецким голосом и подзорной трубой в руках, проводящего все время на коне либо над картой военных действий, каких мы видели во многих наших биографических и исторических фильмах».

И сценарий свидетельствует, как решительно отказывается Бондарчук вместе со своим соавтором В. Соловьевым от всего прямолинейного, поверхностного, натуралистичного, как стремится передать величественную глубинную правду времени.

Приход Бондарчука к Толстому был закономерен, потому что в его художественной индивидуальности есть черты, делающие для него Толстого особенно близким и понятным.

Бондарчуку должно быть очень близко столь характерное для Толстого сочетание эпической широты и углубленного психологизма. Уже в первой своей режиссерской работе он сумел соединить завоевания нашего кино последних лет в сфере исследования душевной жизни героя и традиции эпического монументального кинематографа 20 — 30-х годов.

Судя по сценарию, способность Бондарчука видеть незримые связи между личностью и обществом должна проявиться в «Войне и мире» с еще большей силой.

В самых монументальных массовых сценах Аустерлица, Бородина люди в сценарии не сливаются в одну сплошную массу. Общие планы чередуются с крупными не для изобразительного эффекта. Авторы подробно описывают панораму Бородинского боя, сражение за Багратионовы флеши. Но столь же важно им показать офицера с бледным молодым лицом, который «идет задом, неся опущенную шпагу, и беспокойно оглядывается». Он снова появляется в сумятице боя, старательно командует, а затем «вдруг ахнул, свернувшись, и сел на землю, как на лету подстреленная птица». Короткими сценарными кадрами прочерчивается история человека. А между этими кадрами появляются, уходят иные лица, фигуры, чтобы уже не вернуться, и мы понимаем, что судьба офицерика — одна из многих тысяч судеб. И как финал этого сольного мотива, пробивающегося сквозь гул сражения,— «молоденький офицерик сидит, все так же свернувшись, у края вала, в луже крови». Здесь, в этой части эпизода сражения, все сильнее звучит тема общего бессмысленного человеческого истребления. Частный мотив вливается в нее, усиливает общее звучание.

Ощущение связей человека и мира, ощущение единого непрерывного потока жизни, очень сильное в «Войне и мире», достигается всей композицией сценария.

Бондарчук и Соловьев в основу своей работы положили замечательную мысль Толстого: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мы-

слей, сцепленных между собой... Но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором находится».

Авторы экранизации ясно понимали, что, создавая сценарий размером в 200—300 страниц, выбирая из четырехтомного романа отдельные сцены, куски,— они неизбежно разрушают то железное сцепление, взаимодействие, которое существует в произведении Толстого. Найти его заново и тем самым избежать «страшного понижения» ценности отдельных эпизодов стало их важнейшей задачей. И во многих случаях они с ней справляются успешно.

Толстой пишет: «...В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой *англез*... и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар».

В сценарии это решено так. Вытесняя залу Ростовых, где идут танцы, появляется спальня графа, к веселой музыке примешивается, постепенно заглушая ее, церковное песнопение. И такое драматическое сцепление веселья и печали, жизни и смерти в огромной мере усиливает — и это точно по Толстому — значение обеих сцен. И точно так же, когда безобразная сцена грызни за наследство Безухова сменяется вольным широким пейзажем старого парка Болконских,— это соседство подчеркивает ничтожность и суетность страстей, разгоравшихся из-за завещания старого графа.

Быть может, многие наиболее сильные находки режиссера в этом фильме будут связаны с широкоформатным экраном. Опять-таки, судя по сценарию, пока только по сценарию, для Бондарчука широкоформатный кадр обусловлен не просто желанием создать впечатляющие массовки.

Экран здесь — поле раздумий художника, арена борьбы. Он кажется живым. То широко распахивается, открывая панораму боя, то рывком сжимается вокруг знамени — последнего, что видит тяжело раненный князь Андрей,— и гаснет вместе с его сознанием.

Экран вмещает одновременно две сцены: слева князь Андрей рассказывает Пьеру о своей любви к Наташе, а справа Наташа в спальне графини признается матери в своем чувстве к Андрею Болконскому. А затем левая часть экрана, где стоял Болконский, становится темной, пустой, зритель реально вместе с Наташей ощущает отсутствие Андрея. Кадр то отражает внутреннее, субъективное ощущение персонажа, то становится величественно документален, эпичен. Так к финалу экран разделяется на три части. Отступающее в середине войско Наполеона как в тиски сжимают: с обеих сторон экрана наступают русские солдаты и партизаны.

Дарование Бондарчука отличает очень важное для постановки Толстого качество. Он умеет говорить о самых, казалось бы, простых, заговоренных вещах так свежо и сильно, как будто бы до него об этом не говорил никто. В «Судьбе человека» самые простые мотивы: любовь, рождение ребенка, первое кормление его и первые шаги звучали открытиями, как будто на экране их еще никогда не было.

Это умение просто, без дешевых ухищрений говорить о самых главных вещах — любви, страдании и смерти — должно помочь Бондарчуку в работе над Толстым.

И, наконец, последнее. В лучших работах Бондарчука всегда ясно ощущался высокий человеческий идеал художника. Его любимые герои, люди того типа, о которых говорят «с богом в душе», имея в виду их взыскательную совесть, органическое стремление к добру. И в этом персонажи Бондарчука очень сродни толстовским героям.

Встреча с Толстым может оказаться для Бондарчука очень плодотворной в самых разных отношениях. Но все эти благоприятные предзнаменования, совпадения, конечно, еще вовсе не гарантия успеха. Слишком сложна, огромна задача, чтобы можно было заранее говорить о ее удачном разрешении. Но предпосылки для ее решения есть, направление взято верное.

«Я хотел сказать только, что все мысли, которые имеют огромные последствия, — всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто»,— дважды, в начале и в конце фильма, повторит авторский голос мысль Толстого. И это не случайно. В сущности, в этой мысли выражается весь внутренний пафос творчества Бондарчука. Своими созданиями он всегда призывал к добру и упорной борьбе за него.

Что нам мешает

Заметки лектора

ДЕСЯТОЙ МУЗЕ НЕУЮТНО

Десятой музе до сих пор не очень уютно в народных университетах культуры. Делаю такой грустный вывод на основе своего трехлетнего опыта работы в университетах культуры Липецка и Воронежа.

Обратитесь к любому примерному учебному плану, который спускается Обществом по распространению политических и научных знаний «в низы». Кино и театру (вместе!) отводится четыре, в лучшем случае восемь часов. Темы тоже регламентированы строго: «История советского кино», «Советское кино на современном этапе». При этом на всю историю советского кино часто отводится всего два часа.

Интересный разговор состоялся у меня с директором Дома культуры И. И. Бочаровым. «Что же вы киноискусству только два часа отвели?»— спросил я. «И рад бы... Я сам люблю кино, и вначале были запланированы темы «Как снимается фильм», «Лучшие зарубежные фильмы» и т. д., да все темы, кроме одной, пришлось вычеркнуть...».

Не правда ли, довольно незавидное место отводится кинематографу в цикле лекций по искусству?

Но вот в текущем учебном году в Воронеже было организовано сразу два факультета киноискусства: один при городском университете культуры, другой — при Дворце культуры железнодорожников. Казалось бы, теперь знакомству с самым массовым из искусств откроется широкая дорога. Однако проведение каждой лекции связано с очень большими трудностями. Пропаганде киноискусства мешает коммерция.

Для лекции «Образ коммуниста в советском кино» надо было по монтажным записям выбрать для иллюстрации по 1—2 части из фильмов: трилогия о Максиме, «Яков Свердлов» и др. В областной конторе кинопроката всегда охотно идут нам навстречу. Клавдия Ивановна Колокольникова, ведающая художественными фильмами, рада сделать все, что в ее силах. Но... есть инструкция.

Наш разговор с Клавдией Ивановной бывает всегда примерно таким:

— Для очередной лекции нам нужны 2-я часть «Юности Максима», 3-я часть «Возвращения Максима» и еще по одной части из четырех картин. Можете нам дать их?

— Конечно, можем. Только отдельные части выдавать не позволяет инструкция. Вы возьмете все фильмы и уплатите за прокат всех шести картин. Узнав об этом, директор Дворца культуры, сначала схватился за голову, но потом (искусство требует жертв!) уплатил за все шесть фильмов, хотя требовалось показать только один.

— Для лекции о выразительных средствах кино нам нужно смонтировать ролик из списанных фильмов. Такие ведь у вас есть?

— Есть. Но инструкция обязывает списанные фильмы отправлять на фабрику пленки. Посторонним к ним доступ запрещен. Если добьетесь разрешения в Москве, берите хоть всю списанную пленку.

— Следующее наше занятие посвящено международному значению советского кино, и мы хотели бы в течение двух недель показать фильмы, удостоенные международных премий. Но у вас нет не только фильмов «Мать» и «Земля», но даже «Чапаева» и «Цирка». Как же быть?

— Мы немедленно закажем эти картины в Москве.

Закажем... Но если мы их и получим, то когда? Очень хочется, чтобы работники кинопроката обрадовали нас сообщением, что инструкции, которые сейчас мешают делу кинопропаганды, пересмотрены.

ОТ КНИГОТОРГА ТОЖЕ МНОГОЕ ЗАВИСИТ

Не лучше обстоит дело и с литературой по кино. Как не порадоваться довольно обширному потоку кинолитературы — от объемных (и местами слишком многоводных) «Очерков истории советского кино» до брошюр издательства «Знание»? Все это в какой-то мере начинает утолять жажду знаний любителей киноискусства.

Думается, что уже начинает вырисовываться своеобразный тип учебного пособия для слушателей кинофакультетов. Я имею в виду брошюру С. В. Комарова «Как создается кинофильм». В брошюре приведена библиография, фильмография и дано задание для слушателей. Брошюры подобного типа по всем темам учебного плана должны быть в руках у каждого слушателя.

К сожалению, брошюра Комарова до Воронежа не дошла. Да что брошюра! Даже «Ежегодник кино» 1957 года не появлялся на полках наших книжных магазинов, а брошюра «О киноискусстве» С. Герасимова была получена в количестве 120 экземпляров (ничтожно мало для города с более чем полумиллионным населением).

Всякой благодарности заслуживает внимание журнала «Искусство кино» к народным университетам культуры. Периодически публикуемые в журнале материалы по отдельным темам безусловно полезны. Мне кажется, их можно усовершенствовать.

Во-первых, вместо конспекта лекций, может быть, целесообразнее давать развернутые тезисы; во-вторых, материалам обязательно предпосылать план и, в-третьих, помимо библиографии давать фильмографическую справку: какие фильмы, к примеру, рекомендуются для просмотра перед очередным занятием, какие части и из каких фильмов могут быть использованы в ходе лекции и в каком именно месте. Кажется, близкая к идеалу форма уже найдена — именно так написана статья Н. Васильевой «Некоторые течения в современном буржуазном киноискусстве» (1962, № 1). К сожалению, в этой статье, содержащей полезные методические советы, только в одном месте сказано, что рекомендуется показать несколько последних частей из фильма «Генерал делла Ровере».

В связи с открытием в Воронеже факультета киноискусства обсуждали мы учебные планы, опубликованные на страницах вашего журнала (1960, № 10). В результате родился план, приемлемый в наших условиях, когда занятия проводятся один раз в месяц. В него мы включили как общие, обзорные темы («Кино как искусство», «Мировое значение советского кино» и др.), так и частные, конкретные (ряд семинаров-диспутов о фильмах на современную тему). На будущий год думаем расширить кинофакультет городского университета культуры, создав в нем два отделения: киноискусства и кинотехническое.

Трудностей в нашей работе много. И все-таки мы не только не сдаемся, но и убеждены, что скоро все будет иначе.

О ЧЕМ МЫ МЕЧТАЕМ...

Нам пришло приглашение в Москву на совещание руководителей университетов культуры и лекторов кинофакультетов. Организует это совещание Союз работников кинематографии. Помимо обсуждения вопросов кинообразования совещание избирает научно-методический совет из представителей СРК, ВЦСПС, кинопрокатных организаций и Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний.

Научно-методический совет разрабатывает учебные планы кинофакультетов, учитывая местные условия и возможности, определяет минимум лент, которые всегда должны быть в областных и кустовых конторах проката (ведь немыслима же любая библиотека без сочинений Пушкина, Толстого, Горького, а контора кинопроката без «Броненосца «Потемкин», «Чапаева», трилогии о Максиме — явление обычное). Совет организует работу по обеспечению университетов культуры лекторами, киноиллюстрациями, планирует издание учебных пособий, обеспечивает киноведческой литературой клубные библиотеки. Научно-методический совет занимается также координацией встреч творческих коллективов со слушателями кинофакультетов. Как было бы хорошо, если бы, например, на заключительное занятие нашего кинофакультета приехала съемочная группа фильма «Девять дней одного года» во главе с М. И. Роммом...

А почему бы и не помечтать? Ведь все, о чем мы мечтаем, вполне осуществимо.

Б. КРИВЕНКО

г. Воронеж

От редакции.

Трудности, с которыми сталкиваются лекторы Воронежа и Линецка, ощущаются почти всюду. Вот почему мы надеемся, что, ознакомившись с письмом тов. Кривенко, Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, прокатные организации ответят на страницах нашего журнала, что они делают в помощь университетам культуры, как они пропагандируют самое массовое из искусств — кино.

Н. ЗОРКАЯ

Черное дерево у реки

Прежде всего поражает лицо мальчишки — черное, обтянутое. Нервно подергиваются губы, запавшие глаза смотрят зло и тоскливо. В голосе властные, жесткие ноты: «Будете отвечать!» и какое-то обостренное, неприятное сознание собственной ценности. «Я — Бондарев» — говорится так, будто каждый, услышав, должен стать смирно и отдать честь. Лицо совсем не детское, лицо взрослого человека, много страдавшего и выстрадавшего для себя какое-то уверенное знание жизни.

За последнее время мы видели много мальчиков и девочек на экране. Это были и маленькие старички-сплетники, и маленькие женщины, ревнующие отцов и матерей, и дети очаровательные, смешные, прелестные. В картинах о войне тоже появлялись дети. Обычно они приносили в аккуратных котомочках хлеб-соль партизанам, чуть грустно улыбались и уходили, заработав похвалу взрослых и незаметно стертую слезу. Наше зрительское зрение давно привыкло к этому трогательному кинематографическому «военному» мальчонке. Сначала, в гражданскую, он прятал раненого комиссара на чердаке и мечтал стать буденновцем. Потом, в Отечественную, сиротой, он стал шустрым связным партизанского отряда или воспитанником, «сыном полка» в ладной гимнастерочке и сапожках.

Такого, как задержанный мальчишка Бондарев — черного, дрожащего, исполосованного, лязгающего зубами и вызывающего все чувства, кроме жалости и умиления, — мы не видали. Таких, каким играет его московский школьник Коля Бурляев, на экране не было.

Трудно даже поверить, что это тот самый белокурый мальчик из первых кадров фильма*, который слушал кукушку жарким полднем, когда недвижен воздух и под редким ветерком высоко колышутся листья в лесу, среднерусском, июньском, полном смолистого зноя, лесу нашего детства.

Камера движется. Скользнула вверх по сосновому стволу, поплыла над кустами к тихой, светлой реке. Деревянный сруб колодца, тенистая лесная дорога, мать, милая и нежная, с полным ведром свежей воды — пей! И мальчик в трусиках, радующийся и удивляющийся большому прекрасному свету. Такими входят в фильм образы лета и счастья, внезапно, перевернутым кадром, резко сменяющиеся осенними, скорбными знаками войны.

Безлюдно выгоревшее голое поле. Тусклое солнце светит сквозь мертвый остов какой-то брошенной сельскохозяйственной машины. Стелется дым над косогором. Хаотичны, разрозненны, странны меты детского сердца, вехи военной дороги, приведшей мальчика в эти холодные болотные топи, к черным стволам, торчащим из гнилой воды на вражеском берегу. Мальчик — теперь воин Бондарев, народный мститель.

Но только он прилег в блиндаже и закрылись его глаза, на экране сразу появились колодец с деревянным срубом, тот, другой, белокурый мальчишка, который видит звезду жарким полднем в глубокой колодезной воде, и милое материнское лицо. И снова обрыв, как выстрел: тело матери ничком на земле, а дальше — ворвавшийся хаос, чей-то стон, плач, рыдания, непонятная, чужая речь на родной земле.

Несколько раз вместе с внутренним взором мальчика фильм проходит этот цикл: от светлых, прозрачных образов мира, через сумбур и дробность видений народной беды к суровой устойчивости фронта.

Так возникают два плана, две реальности картины, взаимопроникающие и противоположные.

* «Иваново детство». Сценарий В. Богомолова, М. Папавы. Режиссер А. Тарковский. Оператор В. Юсов. Художник Е. Черняев. Композитор В. Овчинников. Звукооператор Э. Зеленцова. «Мосфильм», 1962.

Здесь ракеты в низкой ночной мгле, осенняя ледяная вода, здесь в прибрежных кустах сидят с петлями на шее и держат дощечку «Добро пожаловать» мертвые солдаты Ляхов и Мороз.

Там, за чертой войны — белый песчаный плес, яблоки под летним дождем, солнечные поляны и спокойное, родное лицо матери.

В этих двух реальностях живет душа ребенка, жестоко и непоправимо травмированная, вырванная из теплого, мягкого, материнского, брошенная из этого светлого лета в огонь, металл, скрежет, слезы, чтобы ей вновь обрести себя в мести, в жгучей ненависти, в сознании своей необходимости на войне.

Противоположностью и нерасторжимостью двух этих планов определено в картине все: ее мысль, выраженная очень непосредственно и очень четко, ее особая драматургия, строй ее зрительных образов, сложный и целостный, и, наконец, сам характер главного героя — мальчика Ивана.

Соединение двух этих планов имеет значение не сюжетно-информационное: дескать, мальчик счастливо жил там-то, у него была любящая мать, пришла война, мать убили, он остался сиротой и сбежал на фронт. Значение — образное. Два плана картины — не только прошлое и настоящее, действительность и память, война и мир, но это еще начало и итог коротенькой человеческой жизни, которая обещала быть гармоничной и прекрасной, могла бы быть такой, если бы не была подвергнута чудовищному насилию, перевернута, изуродована. Это — естественность жизни и искаженность ее, то, как должно быть, и то, как быть не должно. Между мальчиком в трусиках, который открытыми, счастливыми, изумленными глазами встречал белый свет, и разведчиком Бондаревым, ползающим в болоте у черных корявых стволов, побирушкой, скитающимся по вражескому тылу, между двумя этими мальчиками легла война, самое злое насилие над жизнью и душой человека.

●

Фильм «Иваново детство» еще раз доказывает, что новое приходит в искусство вовсе не только с темами, никогда ранее не затронутыми. Движение искусства — это и изменение взгляда художников на явления известные. Чем более знакомо явление, тем виднее то новое, что приносит с собой произведение. В «Ивановом детстве», поставленном Андреем Тарковским по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван», его заметить особенно легко, ибо взгляд художника выражен здесь чрезвычайно ясно и активно. Сейчас часто говорят об авторском кинематографе. «Иваново детство» может служить примером именно такого кинематографа, в наши дни формирующегося и пробивающего себе дорогу.

При сопоставлении рассказа и фильма бросается в глаза одно различие: у Богомолова повествование ведется от лица старшего лейтенанта Гальцева, который вспоминает историю своей встречи с мальчиком-разведчиком, у Тарковского события, ход действия, сама война увидены глазами Ивана, воссозданы от Ивана, хотя здесь нет ни внутренних монологов героя, ни его голоса за кадром, ни кратных экспозиций — средств, с помощью которых кино в последнее время пытается уловить, поймать, привести на экран внутренний мир и сознание человека.

При сравнении я сознательно опускаю промежуточный этап — сценарий, написанный В. Богомоловым и М. Папавой, считая это возможным только в данном конкретном случае, что никак не означает неуважения или пренебрежения к роли сценариста. Значительно переделанный во время работы над фильмом, сценарий в окончательном своем варианте был полностью подчинен родившемуся режиссерскому замыслу, который-то и является здесь замыслом авторским. Достаточно сказать, что режиссер ввел в картину сны Ивана, то есть те самые два ее плана, без которых кинематографическое «Иваново детство» было бы попросту другим фильмом.

«В ту ночь я собирался перед рассветом проверить боевое охранение и, приказав разбудить меня в четыре ноль-ноль, в девятом часу улегся спать»,—так начинает свой рассказ Гальцев. Литературе хорошо известен этот молоденький, сначала такой зеленый и необстрелянный лейтенант, попавший на фронт восемнадцатилетним юношей-призывником. Здесь, в окопах и блиндажах, на КП проходит он свои университеты, познает правду войны, цену истинного товарищества и боль разочарований, мужает, становясь взрослым человеком, суровым воином. Придя на страницы книг В. Некрасова и Э. Казакевича еще в военные годы, он прошел в литературе большой путь до наших дней, до прозы Г. Бакланова и Ю. Бондарева, до стихов Б. Слуцкого и Д. Самойлова. Возвратившись домой, если ему довелось возвратиться, он и мирную жизнь хотел мерить той высокой мерой, с какой приучился судить людей и их дела на войне. Сегодня ему под сорок.

Для этого молоденького лейтенанта из рассказа Богомолова встреча с Иваном становится очень важной. Гальцеву, познавшему войну и уже, казалось, научившемуся в ней ориентироваться, предстает явление, перед которым он останавливается потрясенным и растерянным. Это окруженный тайной парнишка, очевидно приближенный к такому начальству, к которому он, Гальцев, по субординации даже не может прямо обратиться, ребенок, которого побаивается сам капитан Холин, бывалый разведчик

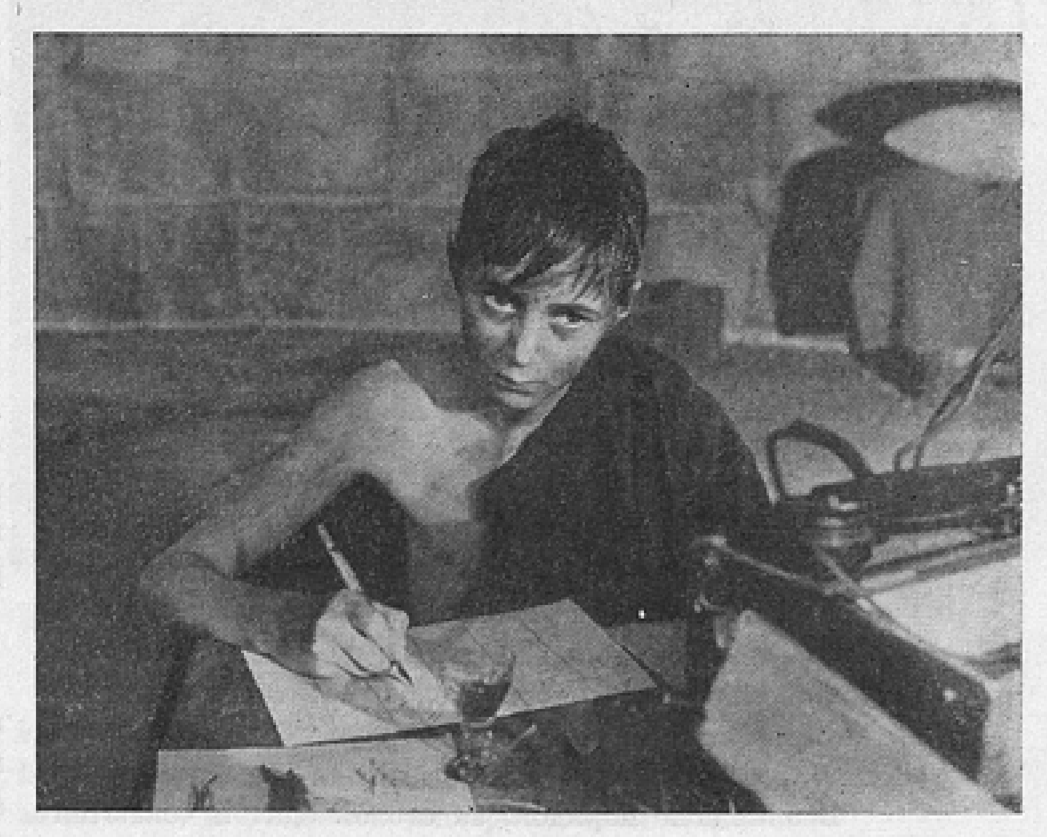
хамоватый красавец, досаждающий ему, Гальцеву, своими насмешками и поучениями. Мальчик с поразительным мужеством выполняет опасные задания в оперативном тылу противника, а когда его не пускают в разведку, жалея и стараясь уберечь, уходит самовольно. Кругом все говорят, что мальчик много пережил. В нем «ненависть не перекипела». Мальчик собирает ножи — набрал целый сундучок,— и когда взрослые уходят, «возится» с ножами, после чего страшно возбужден и разгорячен.

Портрет Ивана написан точно и замечательно сильно, но намеренно со стороны. Ребенок остается для Гальцева и идеалом фронтового геройства и некоей психологической загадкой вплоть до того момента, когда в мае сорок пятого Гальцев после тяжелого ранения направляется в Берлин для захвата немецких архивов и там находит дело Ивана с подколотым к фотографии спецсообщением, что в течение четырехсуточного допроса мальчик не дал никаких показаний, держался вызывающе и был расстрелян.

Изменение авторского «я», первого лица в фильме по сравнению с рассказом — отнюдь не композиционный и не сюжетный прием, тем более что первого лица в прямом смысле в картине не существует. Сюжетный ход, цепь событий, связанная с Иваном, сохранена. Но изменилась точка зрения, взгляд художника на происходящее. «Иваново детство» — это слово о войне сверстников героя, переживших ее примерно в том же возрасте, что и Иван. Сейчас им под тридцать.

Разница в десять лет — разница целого поколения, а ведь каждое поколение несет собственную правду времени. В «Ивановом детстве» сегодняшние двадцатипяти-тридцатилетние открывают нам свою правду войны.

Это им война предстала в самом зловещем своем обличье, в самой чудовищной несправедливости. Они вовсе не знали хитрых пружин международной политики, приведшей к катастрофе. «Фашист» быя для них только ругательной кличкой вместо устаревшего «буки». Их еще не мог звать в бой гражданский долг отцов. Они не узнали и той поэзии солдатского товарищества, кровью скрепленной дружбы, которая сделала годы войны не только страшными, но и счастливыми годами их старших братьев — ровесников Гальцева. Для них не существовало, наконец, и трезвой, полной забот тыловой повседневности, досконально известной матерям и сестрам. Зло войны, ее враждебность человеку были восприняты ими непосредственно, запали прямо в душу вместе с первыми военными впечатлениями, будь то разорвавшаяся рядом фугасная бомба или эшелон эвакуированных, саночки с трупами на улицах Ленинграда или безногий инвалид, торгующий сахарином.



«Иваново детство»

Фильм «Иваново детство» несет в себе эту память ранних и неизгладимых детских впечатлений. Он очень серьезен, чист, трагичен и лишен всякой сентиментальности. Никакого умиления, никаких украдкой стертых слезинок. Фильм или потрясает или оставляет холодным — это уж в зависимости от ваших вкусов в искусстве. Меня он потрясает.

●

Новая точка зрения сразу изменила привычные вещи, и они осветились резким, беспощадным светом. Ушла суховатая документальность военных будней и лирика приобщения к ним — к их ритму, их суровости. Быт войны воссоздан на экране точно, но скупо и с особым острым восприятием его примет. И понятно: самое обыденное, правильное и простое на войне, то, на что и внимания никто не обращает, сразу обнаружит свою глубокую внутреннюю противоестественность, если на него взглянуть чуть-чуть остраненно, выключившись из военной повседневности, всех этих зазуммеривших телефонов, пакетов с донесениями, проверки боевого охранения, отчетности — всей этой войны-работы, которой живут Гальцев из рассказа и другие взрослые.

В картине возникает главный, общий ее мотив — мотив искаженной, изуродованной натуры.

Землянка батальонного медпункта сложена из березовых стволов — что может быть естественнее, когда батальон стоит в лесу и стройматериал прямо под руками. На экране же поднялась березовая роща

во всей своей осенней, прозрачной, бело-черной красе, поднялась на минуту, а в следующем кадре — медпункт, где по юным березкам спокойно и привычно ходят люди в кирзовых сапогах, течет нормальная военная жизнь. Сопоставление, никак специально не подчеркнутое, промелькнувшее мгновенно, режет сердце внезапной болью.

Мотив этот настойчив. Законны остраненность режиссерского и операторского взгляда — а у Тарковского и оператора В. Юсова, отлично снявшего картину, взгляд един. Она для того же — чтобы мы посмотрели еще раз, но свежими глазами на давно привычное и не вызывающее у героев фильма никакого душевного отклика, ни у кого, кроме Ивана.

Блиндаж Гальцева расположен в подвале церкви. Раньше здесь стояли немцы, и на стене с тех дней сохранились предсмертные слова советских пленных: «Нас 8, каждому из нас не больше девятнадцати лет... Отомстите».

В блиндаже порядок, за столом едят и чокаются кружками с водкой, на надпись никто не обращает ни малейшего внимания, но она все время маячит перед глазами мальчика, жжет ему душу, надпись, нацарапанная на стене юношами, которых замучили в подвале русской церкви.

А над блиндажом, на холме нелепо торчит чудом уцелевший кусок церковного свода с богоматерью — фреской, рядом на бывшем погосте скосился железный крест.

Одиноки, щемящи знаки войны в долгих осенних панорамах. Неподвижный ободранный ветряк, колонны какого-то здания со сбитыми капителями, разрезанные петли, которые продолжают качаться на ветках после повешенных. Петли, петли, петли в берлинских казематах гестапо, кладбище перекореженного железа, каких-то вырванных решеток, безобразный, странный прямоугольный предмет, оказывающийся гильотиной...

Страшен военный мир вещей. Печальна безлюдная, осенняя, изуродованная земля. Но это все же лишь среда, второй план картины. Страшнее и печальнее изменения в душах. «Иваново детство» — рассказ о прерванном и несвершенном, о подавленных, загнанных глубоко внутрь естественных и здоровых человеческих чувствах.

●

В «Ивановом детстве» взяты обстоятельства не исключительные, а нормальные. Исключительность истории мальчика Ивана только в том, что она концентрирует непреложную и святую для нашей памяти норму военного времени. На войне как на войне. В фильме нет ни предателей, ни равнодушных, ни трусов. Все честно и просто выполняют свой долг, сообразуясь только с велением собственного сердца. Все герои и патриоты.

Вот эта норма поведения людей позволяет раскрыть трагизм и коренную противоестественность войны с особым правом. Искаженность и анормальность увидены в самой этой естественности, в привычности так же, как в сложенных, сбитых гвоздями березках наката увидена изуродованная, попранная природа — красавица роща.

На войне как на войне. Затеплившейся девичьей любви — не место. Будь девушка иной, чем лейтенант медслужбы, вчерашняя школьница Маша, будь она сердобольной бывалой сестричкой или хотя бы той, промелькнувшей в прозе Богомолова «статной красивой блондинкой» в юбке, «плотно обтягивающей крепкие бедра», — может, и случился бы у ней с лихим капитаном Холиным небольшой фронтовой роман. Да только в другом фильме. В «Ивановом детстве» — ровные, чистые, бесконечные стволы берез, осенняя трава, худенькая девушка-подросток в тяжелой шинели, испуганная и храбрая на своем первом свидании и в единственный поцелуй.

Сами люди не замечают неестественности. Они живут по закону войны и ко всему привыкли. Строгий Гальцев усылает своего влюбленного военфельдшера, симпатичную ему самому Машу в госпиталь. Маша убегает не попрощавшись. Холин говорит «правильно» и только лишь в сердцах хватает табуретку, собираясь запустить ею куда-то. Но и чуть-чуть было зародившимся чувствам и самому этому порыву суждено быть прерванными, как пластинке, с которой льется в блиндаж вольный шаляпинский голос.

«Иваново детство»



Начавшаяся и недопетая русская песня на пластинке, все время останавливаемой чьей-нибудь рукой,— некогда, война! — еще один возвращающийся, настойчивый мотив картины.

Есть одна сцена, где авторская мысль о противоестественности, уродливости войны выражена нарочито и иллюстративно. Это — сцена Ивана с сумасшедшим стариком в разрушенной деревне. Своей некоторой эффектной броскостью она чужеродна в картине, сила которой как раз в цельности и органичности взгляда художника, умеющего видеть трагическое и страшное там, где его не замечают сами действующие лица, герои.

Замечает мальчик. То, чего доискивался Гальцев из рассказа, стараясь разгадать Ивана, то, перед чем он недоуменно останавливался, здесь обнажено, раскрыто во всей внутренней механике и иссушающего детскую душу страдания, и жестокой травмы, нанесенной ребенку, и той двойной жизни, которой напряженно живет мальчик.

Душевный, внутренний мир героя полностью восстановлен в правах. Восприятие факта, отражение его в душе, впечатление столь же важны режиссеру, как сама реальность. То есть одинаково важно, скажем, и изображение повешенных солдат и то, как вздрогнуло сердце мальчика, увидевшего их,— вздрогнуло отрывистыми, резкими звуками струнных в музыке за кадром. Важна не только надпись на стене, но и то, что ее все время, постоянно видит Иван. Сама эта искалеченная душа—реальность, пожалуй, самая страшная реальность войны.

Видящий больше и острее других, пострадавший от войны, как никто, ненавидящий войну, ребенок становится рыцарем, ревнителем и олицетворением ее жестокого закона. Вот в чем наибольшая противоестественность, злейшее уродство.

Между Иваном и взрослыми, его окружающими, легли и дороги войны, которыми прошел он, но не прошли они, попавшие на фронт по призыву, и то, что незаметно им, но заметно Ивану. Взрослые — и Гальцев, и Холин, и добрая душа Катасоныч, и сам подполковник Грязнов, начальник разведки — горячо, отцовски нежно любят Ивана, берегут его как зеницу ока и, посылая мальчика на тот берег, с кровью отрывают от сердца дорогое дитя. Как ни полезен мальчишка-разведчик, как ни важны его стопроцентно верные сведения из первых рук,—Ванюшина жизнь дороже, и вполне разумно, мальчика хотят отправить в суворовское училище. Взрослые рассуждают гуманно и правильно, не учитывая только одного: желая мальчику добра, тем самым делают ему самое худшее. Потому что, любя, восхищаясь, жалея, они все же не понимают, что творится в этой душе, которая может успокоиться



«Иваново детство»

лишь творя возмездие, как понимает его ребенок. Взрослые горячо любят мальчика, чувствуют за ним нечто особенное (недаром Ивана как-то стесняется и страшится даже Холин), но в их рассуждениях, что хорошо ему и что плохо, сохранились и мирные иллюзии и, как это ни странно, неполное знание войны, глубины ее бедствия, силы приносимого ею зла.

Наши представления консервативны. Тот самый трогательный мальчонка, играющий в Чапаева, тот маленький партизанчик из кинофильмов нет-нет да и заслонит в сознании реального Ивана, каким сделала его настоящая война. Взрослые наивно полагают, что красивая форма суворовца и перспектива офицера, после войны — лучшая для Ивана доля.

Да, ребенок все же ребенок, и воин Иван играет в войну, когда взрослые уходят. Побирушка, проходивший по вражескому тылу бездомным сироткой в отрепьях, сейчас он командует атакой. Бьет колокол, тьму церковного подвала-блиндажа прорезает луч карманного фонаря, в руке мальчика финка, фонарь высвечивает чей-то мундир на стене, этот знак войны, и прерывающимся голосом, задыхаясь, Иван грозит мундиру: «Я судить тебя буду! Я тебе...» —и плачет от собственного бессилия.... Какой уж тут суворовец!

Возмездие свершилось. Тишину блиндажа снова резко сменяет ликующий майский шум у рейхстага. Средь мостовой, на расстеленной простыне трупы детей Геббельса, убитых собственной матерью, мертвые девочки с запрокинутыми лицами. Рядом с омерзительным, сожженным по предсмертному приказу телом их отца висит мундир самоубийцы. Взявший меч от меча и погибнет. Развязавшие войну истребляют себя и род свой.

Но в разбомбленном здании имперской канцелярии средь рваного железа, щебня и архивной пыли

лежит с отметкой «расстрелян» дело Ивана, мальчика, вырванного войной из лучезарной, сверкающей жизни.

И здесь снова приходится вернуться к главному противопоставлению, определяющему в картине все, к двум ее планам: жизни, которая должна быть, и той, которая существовать не имеет права.

Мир увиден и снят так влюбленно, так радостно, так прозрачно, что и мы смотрим на него словно впервые и радуемся и дивимся.

Детское счастье бескорыстно. Память ребенка не могла сохранить прямых доказательств благополучия и покоя, какие наплывами проносились у разных героев военных картин или служили вводом в действие: ни заставленных яствами столов, ни только что полученных новых квартир, ни слов любви, ни чая на дачной терраске в кругу домашних. Детская память обрывками сохранила и пронесла сквозь войну только свободный, отворенный, прекрасный белый свет.

Мчится по лесу грузовик, полный отборных, только из сада, яблок. Как бел молодой лес под проливным дождем, а небо вдруг темно! И веселая черноглазая девчонка трясется в кузове на яблоках. Девчонка, девчонка, что ты все вплываешь в кадр, что вдруг улыбаешься так печально и смотришь так внимательно? Что ждет тебя, девчонка из Ивановых снов?

Приехали на место — на пляж. Покойна светлая река, и лошади тихо пьют воду, совсем на равных друг от друга расстояниях. Отгрузились — из кузова разом посыпались на белый песок яблоки, и лошадь, довольная, стала есть, надкусывая одно, другое...

Только не ищите здесь символов и иносказаний. Это просто детство и счастье, увиденные очень свежо и непосредственно. Это просто мир, где все понятно, где все прекрасно, все светло и даже конец той жизни — тело матери на земле и веером плеснувшая на сарафан, заискрившаяся солнечными бликами вода. Уродливое и злое — потом, на войне.

Символ же в картине только один. После того как резким наездом аппарат приблизил к нам фотографию расстрелянного Ивана, на экране снова белый песчаный пляж. Продолжается действие, прерванное в прологе. Подняла с разгоряченного лба волосы и ушла с ведром в руке мать. Дети играют в прятки, все так же бело и светло, только у самой воды из песка поднялось обуглившееся дерево. Весело смеется девчонка, а белоголовый мальчик обгоняет ее, бегут, бегут прямо по воде, девчонка отстала, бежит один Иван, и тогда в секундном кадре мелькает обуглившееся дерево со злым, тусклым свечением солнца.

Напоминание? Предупреждение? Так или иначе — лишь бы не стояло на пути у мальчишки мертвое черное дерево.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Цена приблизительности

Об этом фильме* можно рассказать так: ученый с мировым именем, человек абсолютно честный, но далекий от политики, сделал крупное открытие. Открытие это может быть использовано в военных целях, и потому им заинтересовывается крупнейший промышленный трест. Трест собирается нажить на изобретении немалые деньги. Финансовые воротилы всячески обхаживают профессора, суля ему золотые горы; возможность спокойно, без помех, не думая о затратах, производить нужные эксперименты. Есть все основания думать, что ученый примет предложенные ему условия, однако основания эти оказываются весьма шаткими. Профессору, в свое время столкнувшемуся с ужасами гитлеровского режима, претит новая война. На многолюдном ученом собрании, где присутствуют также представители прессы, он разоблачает предложенную ему сделку.

Дальше начинаются неприятности. Взбешенные магнаты всячески стараются скомпрометировать ученого, чтобы тем самым свести на нет сделанное им заявление. Вспыхивает ожесточенная борьба, в ходе которой не только подтверждается правота профессора, но и меняются взгляды, убеждения этого человека. Теперь он понимает, что чистой науки в природе не существует. Есть наука, которая служит прогрессу, а есть такая, которая, может быть даже против воли, но отдает свой талант злу. Таков нравственный итог картины.

* «Суд сумасшедших». Сценарий и постановка Г. Рошаля. Главный оператор Л. Косматов. Главный художник И. Шпинель. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Л. Трахтенберг. «Мосфильм», 1962.

Он вряд ли может вызвать у кого-либо возражения — особенно теперь, в наши дни. Трагическая история американского летчика Изерли, сбросившего атомную бомбу на Хиросиму, книги «Ярче тысячи солнц» американского журналиста Юнга и в особенности «Совесть» — о деле Оппенгеймера — чеха Ярослава Путика — все эти вещи, каждая по-своему, в разной степени, но приоткрывают завесу над одним и тем же. Ученый и его взаимоотношения с капиталистическим обществом — это одна сторона вопроса. Другая, пожалуй, не менее важная, связана с внутренним состоянием человека, вдруг почувствовавшего свою личную, сугубо личную ответственность за судьбу человечества, за то, что происходит в мире.

То, что стало известно нам благодаря книгам, газетным сообщениям, вряд ли может не поразить своей серьезностью и драматичностью. Первый атомный летчик, когда-то без особых колебаний сбросивший бомбу на мирный город и теперь, по прошествии многих лет, терзаемый угрызениями совести и жаждой во что бы то ни стало предотвратить новую войну; опустошение и мертвое безразличие в сердцах многих ученых, принимавших самое деятельное участие в создании нового оружия; «отец атомной бомбы» Роберт Оппенгеймер, представший перед специальной комиссией, обвиняющей его в нелояльности по отношению к государству, где он проживает, — естественно, что все эти факты наводят на размышления. Естественно также, что факты эти могут вызвать у художника желание по-своему, средствами своей профессии, но уже во всеуслышание рассказать о них.

Плодотворно ли такое желание? Безусловно. И вот на экраны выходит фильм, содержание которого мы приблизительно рассказали. Но почему приблизительно? — могут спросить нас. Да потому, что картина «Суд сумасшедших», поставленная режиссером Григорием Рошалем по сценарию драматурга Григория Рошаля, лишь внешне соответствует той большой теме, которой она посвящена.

Почему внешне? Разве в жизни не случается такого, о чем повествует фильм? Да, кое-что, возможно, и случается — в каждом отдельном случае. Но ведь произведение искусства — не набор случаев, пусть самых сенсационных, а прежде всего единое целое, осмысленное художником с определенной творческой и общественной задачей. Какова же была цель в данном случае? Самая благородная. Однако характер размышлений над действительностью и те образы, которые художник вызвал к жизни своим воображением, оставляют желать большего и в смысле достоверности и в смысле глубины.

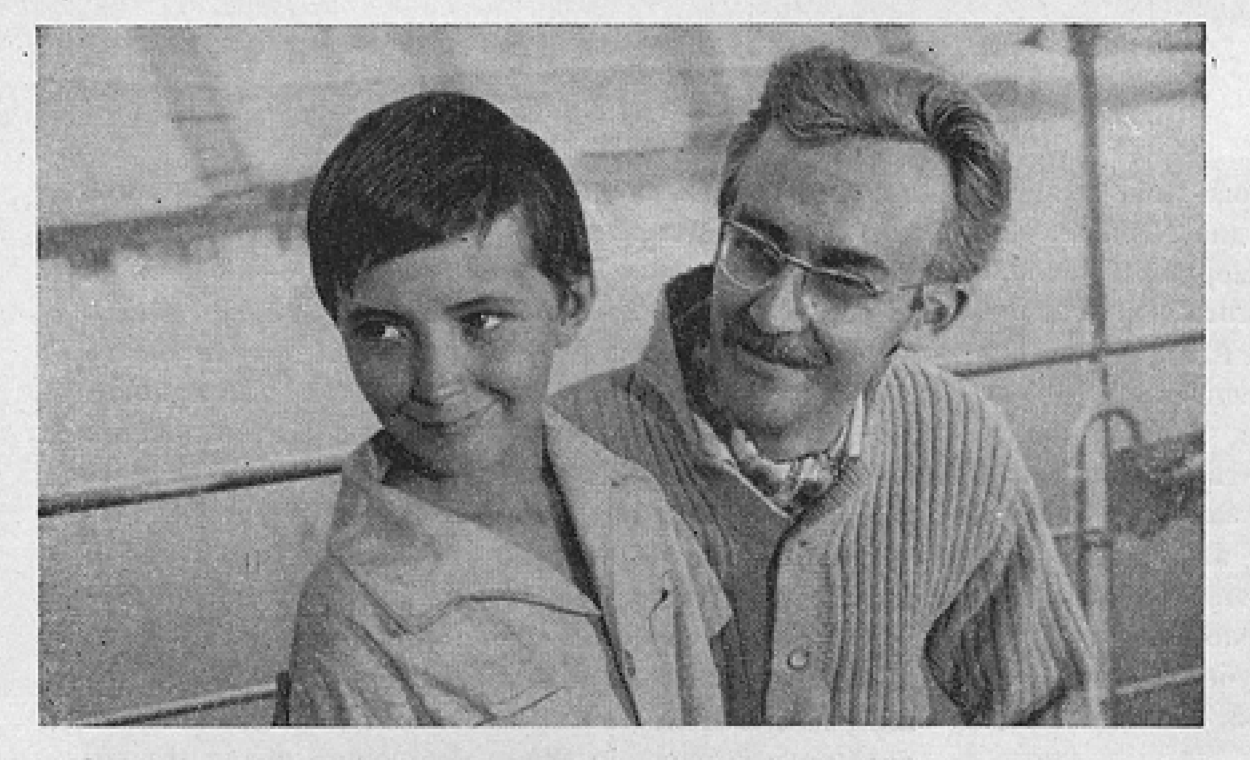
Создается впечатление, что автор не очень-то доверяет значимости того материала, который находится в его распоряжении. Иначе чем объяснить тот наивный детективный элемент, который присутствует в картине? Глухонемая девушка — любовница отрицательного героя, которая обретает дар речи... на суде и начинает давать показания против своего покровителя (впрочем, к тому, что так или приблизительно так случится, мы готовы с самого начала: слишком уж выразительны взгляды, которые массажистка — так девушка обозначена в списке действующих лиц — бросает на Зигфрида Грубера). Свет, вдруг гаснущий в зале во время представительного научного заседания, и темные личности в белых халатах, которые, воспользовавшись общим замешательством, связывают докладчика. Они делают ему укол, на время меняющий облик Иоганнеса Вернера (артист В. Ливанов) и позволяющий объявить его сумасшедшим. (Уже потом спрашиваешь себя: откуда люди в белых халатах знали, что произойдет? Ведь разоблачительное выступление профессора было неожиданным чуть ли не для него самого.) А история внешнего возвеличивания и, конечно же, морального падения Сузи Хаггер (актриса И. Скобцева), она же — Сюзанна Ларошфуко? Чего тут только нет! И братец — доносчик и сутенер, сватающий красавицу кузину сначала гестаповцу, а потом, после освобождения Парижа, американскому офицеру. И этот американец, человек вроде бы симпатичный, без предрассудков (миллионер, а женится, причем самым рыцарским образом, на бедной), но тем не менее такой собственник, что умирает в одночасье... от приступа ярости и злобы, вызванного успехами другого концерна.. А сама Сузи? Чтобы не упустить прибылей, она — не больше не меньше — решает соблазнить Вернера и прибрать к рукам его изобретение. При этом красавица — на обстоятельство это намекают весьма деликатно, но намекают — увлекается профессором и в душе ее идет мучительная борьба добра со злом. Зло в миллионерше, конечно, побеждает, но не в этом дело. Дело в том, что хочешь не хочешь, а рассказываешь о фильме в несколько ироническом тоне. Очень уж трудно не столько поверить (чего в жизни не бывает!), сколько проникнуться значительностью происходящего.

А ведь именно на значительности Григорий Рошаль настаивает в первую очередь. Огромен охват событий и сами события: предвоенная Германия, война, оккупация Европы и, наконец, наши дни; козни одной державы против другой — Иоганнес Вернер узнает, что некая страна собирается пустить смертоносные токи, или лучи, или испарения — не суть важно — на другую страну (косвенно нам дают понять, что эта другая страна — Демократическая Германия). Под стать событиям и герои: знаменитые ученые, знамени-

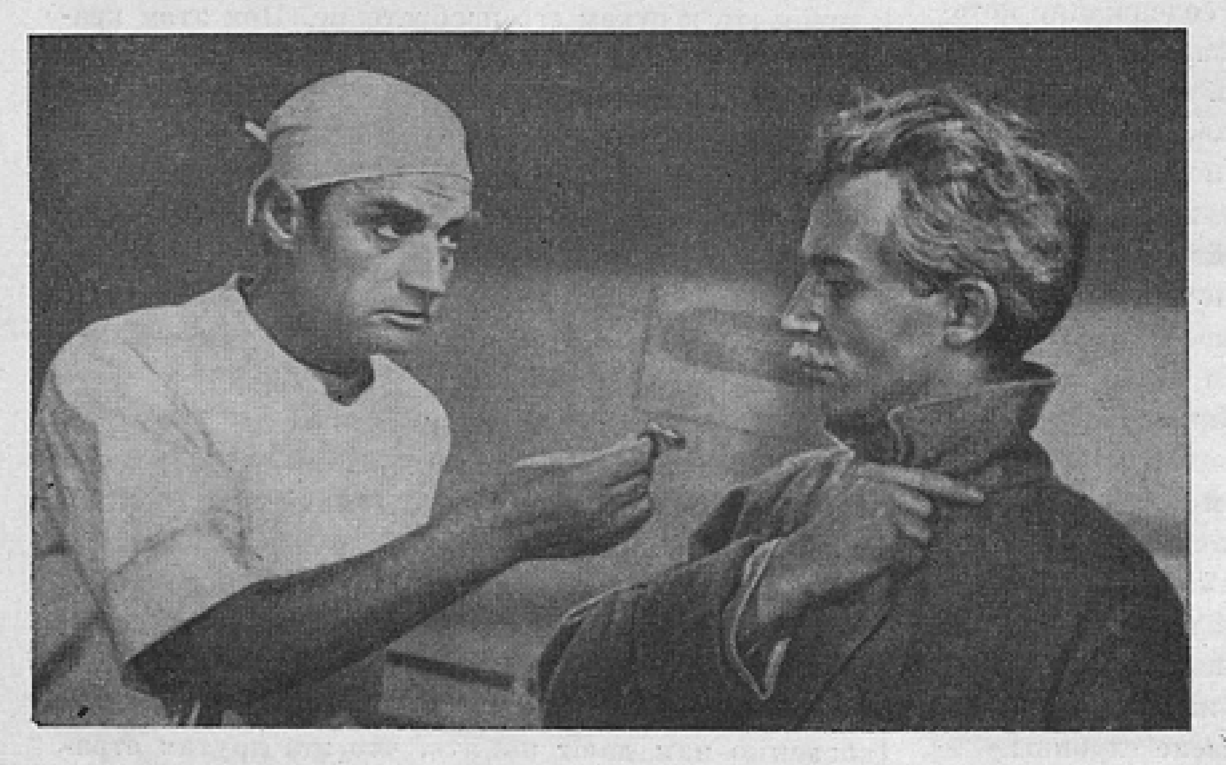
тые репортеры, знаменитые миллионеры. Разумеется, изображено все это в соответствующей форме. Фильм цветной, широкоформатный, он должен был быть и двухсерийным. Главный художник И. Шпинель создал роскошный фон, а главный оператор Л. Косматов добросовестно снял всю эту роскошь. Что же касается актеров, то тут тоже немало известных имен, но об актерской работе несколько позже.

Как видим, все должно было выглядеть солидно, и все было бы так, не случись одного обстоятельства. С той же дотошностью, с какой воспроизведен в «Суде сумасшедших» антураж «заграничной жизни»,—с той же скрупулезностью надо было проверить вероятность происходящих в картине событий и достоверность характеров действующих лиц. Но, как мы уже говорили, идея фильма виделась сценаристу и постановщику лишь в общем плане, а этого оказалось едва-едва достаточно, чтобы представить нам занимательное зрелище, не больше.

Борьба трестов и самоотверженность ученого, нормальный человек в сумасшедшем доме, неудачная попытка к бегству, экспертиза врачей, которой добиваются люди доброй воли всех стран, козни врагов—обследование героя может кончиться плохо, так как ему снова делают одурманивающий укол, — сила воли ученого, побеждающая наркоз, и, наконец, освобождение. А потом — коварная соблазнительница, выстрел гестаповца, друг, закрывающий Иоганнеса Вернера и гибнущий от пули фашиста, суд сумасшедших, оправдывающий убийцу, сенсационное разоблачение Зигфрида Грубера (роль эту исполняет В. Хохряков) и, как финал, прозрение героя. Не правда ли — не мало для одной картины? Где уж тут уследить за всеми теми внутренними движениями, которые,







«Суд сумасшедших». Вверху: Коля Бурляев — Хаггер младший, В. Ливанов — Вернер; в центре: И. Скобцева — Сузи Хаггер; внизу: П. Шпрингфельд—санитар, В. Ливанов — Вернер

если не происходят, то должны происходить в душе персонажей, как положительных, так и отрицательных? На это времени нет. Впрочем, не только времени — это и не является основной задачей постановщика.

Но, может быть, Григорий Рошаль вовсе не собирался ставить ту картину, которую мы от него так упорно требуем? Может быть, тема, вызвавшая у нас один круг размышлений и ассоциаций, у художника преломилась по-своему? Вполне вероятно, что он хотел создать именно детектив — произведение, где на первый план выступают события острые, неожиданные, даже невероятные, но тем не менее, в конечном итоге, вполне объяснимые. Почему бы нам не подойти к «Суду сумасшедших» с этих позиций — может статься, что тогда многие замечания, высказанные в адрес фильма, окажутся несостоятельными? Мы пробовали делать и так, но увы! Недоумения не рассеивались, но возрастали. Почему? Да потому, что драматургом нарушались те самые законы жанра, которые мы были готовы принять.

Зачем понадобилась эта совершенно невероятная история с испытанием лучей «ВЕР» (сокращенно от Вернер — фамилии героя)? Ни один концерн, даже если он занят производством оружия, не уполномочен проводить испытания, которые неизбежно окончатся войной. Подобные дела — прерогатива правительства, а не какой-либо одной, пусть и очень богатой фирмы. Между тем дело в картине представлено так, что злодеяние произойдет исключительно по воле главарей концерна.

Не кажется ли автору далее, что весь эпизод с медицинской экспертизой снят так, что невольно вызывает сомнение? Вернера поручено исследовать крупнейшим ученым. То, что это люди абсолютно компетентные, мы понимаем по толпам народа, приветствующим их у больницы. Предположим, что среди всех этих светил присутствуют и такие, которым не по душе смелость ученого. Пусть так. Но даже они в реальной жизни не посмеют прямо, в открытую, на глазах у своих осведомленных коллег срывать экспертизу. Да и зачем им делать это — ведь они не на службе у концерна, как директор психиатрической клиники...

А суд над Зигфридом Грубером? Да, мы знаем, что немало нацистов нашли себе пристанище в капиталистических странах. Они не только живут там, но и активно действуют, проводя по мере сил прежнюю политику. Таков и Грубер: ученый-убийца, делающий свои опыты на живых людях. Грубер пригрет концерном. Однако как ни тесна их связь, он скрывает свое прошлое — следовательно, чего-то боится. Но вот происходит новое убийство: Грубера обвиняют в смерти известного журналиста, которого он застрелил при всех, публично. Чем, как вы думаете, кончается судебное разбирательство? Полным оправданием преступника. Торжествующего, его несут на руках молодчики, одетые в формы со свастикой.

Мы можем привести еще не один и не два примера, достаточно веско доказывающих, что в «Суде сумасшедших» логикой пренебрегают так же часто, как часто оставляют в небрежении внутренний мир персонажей. Но если психологические изыски и не входили в намерения постановщика, то другой стороной дела он должен был заняться со всей серьезностью. Однако и здесь господствует принцип приблизительности, подрывая наше сочувствие к происходящему. К тому же ни одному исполнителю не удается вырваться за рамки образов-масок, образов-символов, которые им приходится изображать.

Насчет символов мы сказали не случайно. Режиссер, по его же признаниям, стремился к крайнему обобщению, к обязательным ассоциациям, которые должен был вызвать у зрителей каждый персонаж. Это его заявление еще раз наводит на размышления о жанре картины. Если не детектив, не психологическая драма, то, может быть (в намерении, конечно), памфлет? Однако предположение это приходится отбросить тотчас же. Острая, точная, четкая мысль — вот что «держит» памфлет в первую очередь. «Суд сумасшедших», как мы видели, строится на нарочито осложненном сюжете, который делает действие разбросанным, хаотичным. Так сценарист Г. Рошаль не дает осуществиться намерениям режиссера Г. Рошаля.

Однако вернемся к актерам. Ну как, в самом деле, добиться исполнителям требуемого обобщения, концентрации человеческих качеств, если нет реальной почвы, на которой все это может произрасти? Трудно—именно поэтому обобщения уступают место по существу неточным, расплывчатым, хотя внешне и вполне отработанным, устоявшимся штампам.

Очень обидно, что актеры повсюду играют всерьез, что у них не хватило юмора, легкой иронии, которые, ничуть не компрометируя происходящего, могли бы снять его прямолинейность и тем самым придать событиям больше достоверности. Но, как видно, преодолеть приблизительность исполнители не в состоянии, хотя прилагают к этому немало усилий. Особенно тяжело в этом смысле молодому и несомненно способному В. Ливанову. Он играет Иоганнеса Вернера и должен нести на своих плечах всю тяжесть многообещающей темы...

Кончая нашу статью, мы не можем написать сакраментальную фразу о том, что указанные недостатки не мешают общему хорошему впечатлению. Мешают. Цена приблизительности оказалась слишком дорогой — она не дала осуществиться добрым намерениям автора.

Л. ПОГОЖЕВА

Поэтический кинематограф

Фильмы «Бедная улица» и «Первый урок», о которых мы уже писали на страницах журнала, знаменуют собой начало поисков новых художественных решений в болгарском киноискусстве.

В этих картинах, в чем-то различных, а в чем-то и близких по художественной манере, воплотилось прогрессивное стремление художников уйти от господствовавших ранее схематизма и наивной иллюстративности, губительных для искусства.

Эти картины правдивы и поэтичны. Былой схематизм в них уступил место живой образности, надуманность и позерство в актерской игре сменились естественностью и живостью.

Внимание к подробностям жизни, интерес к психологии, к внутренней жизни человека обогатили искусство болгарских кинематографистов. Они отказались также от статики, ранее господствовавшей в их фильмах, от однообразия ракурсов, от монтажа коротких и крупных планов, разрушавшего достоверность происходящего на экране. Пора ученичества и простого отрицания старого ремесленного, коммерческого кинематографа осталась позади. О современном киноискусстве Болгарии стало возможно судить, как об искусстве вполне самостоятельном, развивающем свои национальные традиции.

В этом свете особый интерес представляет фильм «Как молоды мы были» *, получивший золотой приз на Международном кинофестивале в Москве летом 1961 года.

Этот фильм поставила на Софийской киностудии режиссер Бинка Желязкова по сценарию Христо Ганева.

Я думаю, что не будет преувеличением сказать, что из всего того, что до сих пор мы видели в болгарском кино, фильм «Как молоды мы были» является наилучшим воплощением традиции болгарского поэтического кинематографа.

Отличительная черта фильма Желязковой и Ганева состоит в органическом единстве его смысловой и изобразительной стороны, в стремлении поднять каждую сцену, каждый эпизод до степени большого поэтического обобщения.

В чем-то схожий по тенденции с фильмами «Первый урок» и «Бедная улица», фильм «Как молоды мы были» в то же время отличается от них по художественной манере, по способу показа людей и событий, по своей поэтике и стилю, который уже не назовешь ни лирико-документальным, ни лирико-психологическим.

В фильме «Как молоды мы были» глаз режиссера и оператора (Васил Холиолчев) не вбирает и не фиксирует на экране всех подробностей жизни, всего ее потока.

Авторы подходят ко всему, что они видят, строго избирательно. Их кадр почти всегда чист и прозрачен, в нем показано только то, что существенно важно для смысла данной сцены, что раскрывает ее поэтический образ. В фильме нет того, что можно было бы назвать многоплановым развитием действия.

В решении драматического конфликта фильма принимает участие небольшая группа героев, которые показаны только в действиях, так сказать, главного сюжетного ряда, только в определенных, авторами отобранных ситуациях.

Это могло бы быть возвращением к схематизму, от которого болгарское киноискусство освободилось с большим трудом, если бы, если бы...

Вот тут-то мы и подходим к главному, что отличает фильм «Как молоды мы были». Однако начнем разговор об этом по порядку.

Это тоже фильм о военном времени. Его герои, как и в ранее разобранных фильмах, совсем молоды. Мы видим их борющимися, как и молодогвардейцы, в глубоком тылу врага.

Перед нами совсем небольшая группа молодежи. Горстка юношей и девушек. Город София. Но без его обязательных примет. Просто город в дни войны. Дома, улицы... Взрывы. Листовки. Гитлеровский застенок. Первая чистая любовь. Героическая смерть одних и приход в подполье других, таких же юных и прекрасных, как те, что погибли.

Характеры героев не развернуты подробно, не показаны во всей их сложности, в них, каждом, есть отличительные, индивидуальные черты, но в намерение авторов фильма прежде всего входило желание показать то, что объединяет, а не разъединяет героев.

Сюжет и материал фильма не нов для киноискусства и Советского Союза и Болгарии. Но, во-первых, сколько бы раз подобный материал ни возникал на экране, он никогда не может исчерпать того, что наполняло жизнь нашу в дни и годы войны, не может

* Сценарий Христо Ганева. Режиссер Бинка Желязкова. Оператор Васил Холиолчев. Художник Симеон Халачев. Композитор Симеон Пиронков. Студия художественных фильмов в Софии.

он и оставить зрителей равнодушными. Во-вторых, в картине «Как молоды мы были» этот сюжет решен людьми талантливыми и звучит отнюдь не как повторение того, что уже было на экранах. Фильм открывает в прошлом новое, такое, что еще никогда не было показано, поэтическим светом освещает страницы героической борьбы.

Поэтический свет. Вот главное понятие, возникающее тогда, когда возвращаешься мыслью к фильму «Как молоды мы были». Поэтический свет и есть его главный образ, несущий глубокое смысловое значение.

Посмотрим начало картины. На темном фоне дважды перечеркнутый накрест светящийся квадрат окна.

Голос диктора говорит, что не о мраке хотят напомнить зрителям авторы фильма — о свете, не гаснущем и во мраке, о тех, кто жил и боролся, кто жил и недожил, кто любил и недолюбил!

Свет во мраке — вот основная тема картины, ее поэтический образ, подчеркнутый из кадра в кадр всеми средствами выразительности.

Воет сирена, голые ветви простираются в хмурое, серое, осеннее небо. Поднятые выстрелами, взлетают ввысь тучи птиц, их гомон заглушается ревом моторов — идут над городом бомбардировщики.

Опустевшие улицы города. И снятая с верхней точки одинокая фигурка девушки. Резкое изменение ракурса: теперь с нижней точки мы видим дома, как бы смыкающиеся над головой, крупно—флаг со свастикой... Тишина, только стук каблуков по мостовой. Это идет, это спешит Веска—героиня фильма. У нее совсем не несчастный вид. Она одета аккуратно, как школьница. Она красива, молода, в руках у нее цветок.

Навстречу девушке, откуда-то совсем с другого конца города спешит юноша Димо. У него в руках книга, он тоже очень молод, почти мальчик. Цветок Вески и книга Димо — это не просто деталь, это пароль.

Герои еще не знают друг друга...

Нетрудно догадаться, что Веска и Димо полюбят друг друга и что в обстановке войны их любовь не будет спокойной и безмятежной. Действительно, грозная опасность и подозрение в предательстве, нависшее над Димо, кладут трагическую печать на чувства героев.

И все же их короткая, так рано и горько оборвавшаяся жизнь — есть жизнь и свет. Именно об этом, а не о смерти рассказывают авторы.

Настойчиво, в каждой сцене, по принципу контраста соединяют они то, что, казалось бы, не должно было соединяться...

Веселые молодые лица, смех, шутки, любовь — и рядом взрывчатка, оружие, яд, смерть. Нежная девичья рука держит смертоносный порошок — «оружие против подлости и предательства». «Мирный», старенький школьный портфель, а в нем взрывчатка. Кафе, музыка, молодая влюбленная пара — Веска и Димо—и грозное задание подполья: устроить взрыв!



Румяна Карабелова в фильме «Как молоды мы были»

Выразительная, особая, острая красота танца на сцене театра — и необходимость с риском для жизни бросить листовки с воззванием в темный, притихший, очарованный зал.

Любовь, первое робкое признание — и тяжкое подозрение в предательстве. Весна, самое начало жизни — и смерть в фашистском застенке.

Контрасты. Во всем контрасты. Но акцент в их изображении сделан на светлом, на молодости, любви, жизни, на человеческом в человеке. По-разному можно рассказать о самом тяжелом и трагическом. Можно по-оперному заставить героя сначала произнести перед смертью длинный монолог, а потом с презрением плюнуть в лицо врага. Можно одеть героиню в белоснежные наряды, распустить волосы, обнажить прекрасное плечо, заставить гордо поднять голову. Можно и другое — залепить лицо актера грязным гримом, надеть на него рваные лохмотья, заставить его стенать и рычать от боли, показать, как его избивают, показать синяки и раны, закатившиеся глаза, предсмертные судороги...

Задыхаются заживо погребенные в подвале герои польской картины «Каменное небо», сходят с ума, ненавидят, обкрадывают друг друга.

Готовы к трусости, предательству, подлости и смерти герои югославской картины «Сквозь ветви — небо», оказавшиеся в кольце окружения. Мучаются почти обезумевшие заключенные в концентрационном лагере в фильме «Небесный отряд» (Югославия).

Тягостный натурализм господствует и во многих других картинах. Безысходное отчаяние от сознания близкой гибели — вот основное чувство, которое владеет героями этих фильмов. Стремясь к воссозданию правды деталей и подробностей, авторы лишили своих героев, их жизнь, их подвиг всякой красоты. Только мрак, только ужас, безумие, грязь, гибель.

Мы видели в искусстве и то и другое — и смешное позерство и унижающий человека натурализм. Но запомнились и каждый раз болью отзываются в сердце простая картина смерти Чапаева, полетевшая в воду гитара из «Мы из Кронштадта», запомнились все те печальные финалы, где человек до конца остался Человеком, не превращаясь ни в ангела, ни в зверя.

Алеша Скворцов покорил весь мир. Этот образ воспринимается всеми как живой человек, совсем живой и близкий каждому. Он совершает подвиг, не думая об этом, он творит добро, не разглагольствуя и не становясь в позу. Он спешит к матери, влюбляется в девушку, везет в подарок жене фронтовика кусок мыла, смеется, горюет, помогает людям, с милой ребячьей доверчивостью и правдивостью глядя вокруг. В его образе достигнуто сочетание простого, будничного, прозаического и высокопоэтического.

К такому же простому и поэтическому решению темы и образов тяготеют авторы фильма «Как молоды мы были».

Авторы «Баллады» избегают образной символики, ограничивают себя в лирических отступлениях. Добиваются строгости и сдержанности, больше всего, подробнее всего занимаясь людьми.

Бинка Желязкова не отказывается от многократно повторенных символов, от обширных лирических отступлений, от контрастирующих деталей и образов.

Как и искусство Чухрая, ее режиссура принадлежит к поэзии, но стилистика, средства выразительности в ее творчестве иные.

Главный смысловой и образный символ, наиболее часто повторяющаяся деталь в картине «Как молоды мы были» — светлое пятно от фонарика, появляющееся в окружающей тьме. Прорезая мрак, пятнышко света бежит и ищет другое такое же пятнышко, бегущее ему навстречу. Они находят друг друга, на миг как бы сливаются в одно, а потом торопливо расходятся... Так рассказано о любви Вески и Димо. Очень поэтично. Напоминает рассказ о любви между двумя воздушными шарами в фильме француза Ламориса «Красный шар».

Для другой истории, рассказанной в фильме, режиссер и автор «Как молоды мы были» нашли иной поэтический образ, но тоже основанный на принципе контраста. Маленькая калека Цвета занимается фотографией. И весь мир ей представляется или черным, или белым, как негатив и позитив, причем то, что сначала кажется светлым, потом иной раз оборачивается черным, и наоборот.

Прикованная к креслу, Цвета больше всего любит движение, ветер, бьющий в лицо. Она вся мятежность, вся порыв. Она погибает, разбиваясь насмерть при спуске на крутой улице. В последнюю минуту лица склонившихся над ней людей возникают как изображение на негативной пленке, затем они гаснут.

И в этой судьбе и в этом образе жизни и смерти господствует поэтическое начало. Художники ищут и находят прежде всего красивое в жизни, возвеличивающее и утверждающее Человека даже в тяжкой и страшной жизни военных лет.

Забинтованные руки Димо гестаповцы обливают горючим, и они горят, как факел. Это тоже символ. В последний раз мы видим Веску в камере тюрьмы, торопливо и с отвращением проглатывающую яд. Ее смерть не показана. Она для всех остается живой.

Свет и красота победят, должны победить, не могут не победить! Об этом говорит картина языком поэзии, почти повсюду строгой и чистой. Хорошая, умная и талантливая картина, давшая верное, хотя и не единственно возможное решение темы — человек и война.

Н. ИГНАТЬЕВА

Разрушая иллюзии

«Это произошло 25 апреля 1945 года. Событие было столь незначительным, что даже не сочли нужным упомянуть о нем в военной сводке».

Такой надписью завершается западногерманский фильм «Тяжелая расплата» («Мост») *.

«Столь незначительное событие» послужило основой для романа писателя Манфреда Грегора. Режиссер Бернгард Викки посвятил ему свой фильм.

Вот уже семнадцать лет прошло с тех пор, как закончилась война с германским фашизмом. Семнадцать лет назад отгремели последние выстрелы, стихли раскаты орудийных залпов — наступил мир. Но и семнадцать лет спустя продолжают появляться на свет произведения о войне, военная тема не исчерпана; прогрессивные художники вновь и вновь обращаются к ней — по велению сердца, по подсказке совести, по требованию гражданского долга.

Мир наступил, но угроза новой войны не отступила. И потому то, что уже, казалось бы, стало достоянием истории, не перестает быть современным, не воспринимается остраненным, холодноватым взглядом — речь идет не о мертвых реликвиях, а о судьбах, о жизни человечества.

Война. Фашизм. Темы эти не только не отошли на второй план, но, напротив, с чрезвычайной остротой поднимаются в европейской литературе и искусстве. Западногерманский кинокритик Райнольд Тиль напечатал недавно в журнале «Фильмкритик» статью «Военные фильмы на экранах ФРГ» (эта статья была перепечатана в журнале «Искусство кино», 1962, № 5). В статье идет речь о том, что подавляющее большинство фильмов на военные темы, демонстрирующихся на экранах ФРГ, оправдывает войну, прославляет ее. Тем большее значение приобретают те немногие фильмы честных художников ФРГ, которые, сознавая всю опасность реваншистских настроений, всю реальность страшной взрывчатой силы, заключенной в военной машине бундесвера, выступают против военщины и фашизма.

Есть разные формы протеста. Можно выступать гневно, решительно, бескомпромиссно, а бывает протест пассивный, робкий, в чем-то половинчатый и стыдливый. В своем фильме Бернгард Викки выбирает первый путь — путь беспощадной правды. Режиссер ставит все точки над «и», ничего не скрывая, картина действительности предстает во всей своей житейской и философской обнаженности. История школьников, призванных в армию и бесславно погибших в самый канун окончания войны, дана с той самой откровенной и жестокой наглядностью, которая не допускает двух толкований, требует единственного и категорического вывода.

Режиссер суров в изображении судьбы семерых мальчишек, попавших в кровавую мясорубку войны. Его можно при желании обвинить в чрезмерной суровости или, если хотите, душевной черствости, но это будет несправедливо — и по отношению к картине и по отношению к художнику. Не только потому, что в фильме есть трогательные эпизоды влюбленных друг в друга Франциски и Клауса, волнующий проезд по городу Вальтера, мчащегося на вокзал в надежде успеть проститься со своей матерью; что вам трудно забыть полные горя и отчаяния, выплаканные глаза простой трудовой женщины-прачки, боящейся потерять единственного сына... Строгой, жесткой интонации фильма в целом требовал замысел художника — очень ясный, четкий, последовательный. Режиссер меньше всего рассчитывал на чувство жалости к безвременно распростившимся с жизнью ребятам. Он хотел вызвать ненависть и отвращение к войне, гнев против тех, кто привел этих ребят на поле боя, дал им в руки оружие, внушил, что именно здесь они и должны совершить «священный подвиг».

Роман Манфреда Грегора «Мост» построен на непрерывном чередовании военных и мирных сцен, моменты настоящего то и дело сменяют эпизоды из прошлого, сегодняшнее перемежается со вчерашним. Такая сложная композиция произведения, хотя в чем-то и затрудняет восприятие книги, производит сильный психологический эффект, сближая, соединяя в нашем сознании то, что разъединено, разорвано временем. Бернгард Викки вынужден был отказаться от подобного построения фильма. По его собственному признанию, когда ему впервые показали роман, он «не представлял себе, как можно сделать картину из книги. Роман написан с помощью наплывов — возвращений в прошлое. Для романа это, может быть, хорошо, но для фильма совершенно невозможно — несколько раз прерывать действие, чтобы потом все начинать сначала». Однако, думается, не только специфика киноформы заставила Викки совсем иначе выстроить действие, проследив в хронологическом порядке развитие событий. Ему важно было последовательно показать путь героев

* Сценарий М. Мансфельда, К.-В. Вивье, Б. Викки. (по роману Манфреда Грегора «Мост»). Режиссер Б. Викки. Оператор Герд фон Бонин. Художники П. Шарфф и Г. Брюль. Композитор Г. Маевский. Звукооператор В. Шварцдорф. Производство «Фоно-фильм», ФРГ.

к своей трагедии, показать формирование психологии солдата нацистской армии.

Фильм «Тяжелая расплата» обвиняет. Но обвиняет не тех юнцов, которые, слепо выполняя приказ, удерживая никому не нужный мост, погубили десятки человеческих жизней и погибли сами. Картина судит взрослых людей, участвовавших в растлении или допустивших растление молодых душ, изуродовавших детскую психику.

В начале фильма, когда маленький немецкий городок взволнован происшедшим событием — у моста разорвалась большая бомба, — перед нами мальчишки как мальчишки. Взрослые обеспокоены взрывом, для ребят это повод для смеха и веселых острот: «А что если бы она сюда шлепнулась, а?.. Хорошо бы на уроке математики!.. Надо послать Черчиллю наше расписание уроков». Война еще не коснулась их вплотную, хотя она и рядом, они не имеют о ней реального представления и с нетерпением ждут того момента, когда придут призывные повестки.

Семь мальчиков — семь разных характеров. А ведь у авторов (сценарий Михаэля Мансфельда, Карла-Вильгельма Вивье и Бернгарда Викки) было не так много кинематографического времени, чтобы как-то выделить, отметить своеобразие каждого из героев: ко второй половине фильма, когда ребята оказываются на боевом солдатском посту и начинается бой с противником, мы уже не просто знакомы с Гансом, Альбертом, Вальтером, Юргеном, Карлом, Клаусом и Зиги, мы довольно хорошо знаем их. Авторы дают героев и в тесном соприкосновении с домашней средой, подчеркивают некоторые их биографические черты — в результате проясняется та или иная сторона натуры, вырисовывается более четкий портрет. Может быть, мы несколько иначе воспринимали бы Зиги — мягкого, доброго, застенчивого юношу — и не стала бы для нас такой драматичной его смерть, если бы рядом с ним не увидели его мать — с тяжело натруженными руками, опущенными плечами, с взглядом, полным отчаянной любви. И не раскрылся бы с такой полнотой Вальтер, не дай режиссер на редкость выразительный облик его папаши, чье лицемерие и демагогия не могли не сказаться на мировосприятии сына, опустошили его душу. И уж, конечно, по-настоящему понимаешь Юргена, когда попадаешь в дом, где свято чтут традиции покойного отца — кадрового военного, где мать с холодной улыбкой вручает сыну родительский револьвер. Разные семьи — разные методы воспитания; одни направляют детей к добру и вере в людей, другие толкают к эгоизму, к осознанию собственного превосходства. Но все эти ребята подвергнуты воздействию общественному; воспитание официальное, постоянное внушение того, что им выпала «великая историческая миссия» и они должны ее осуществить хотя бы ценою собственной жизни сделали свое дело: в мальчиках живет дух милитаризма.

«Тяжелая расплата»



В фильме есть сцена, которая разъясняет истоки и существо трагедии немецкой молодежи. Это разговор школьного учителя Штерна и капитана Фрелиха, командира роты, куда попали ученики из класса Штерна. Приведу этот диалог почти полностью.

Штерн. Ученики из моего старшего класса. Я узнал, что они в вашей роте.

Фрелих. Да, это верно.

Штерн. Господин Фрелих... Я... Я... Обращаюсь к вам, как коллега. Вы ведь тоже учитель?

Фрелих. Я уже пять лет солдат... Скажите, коллега, какие предметы вы ведете сейчас?

Штерн. Английский, историю и литературу.

Фрелих. Итак, вы интересуетесь судьбой ваших учеников?

Штерн. Я хотел вас просить. Они еще дети. Я, как учитель, не допускаю, чтоб они бессмысленно погибли в конце войны.

Фрелих. Я с вашими учениками беседовал, Штерн. Они идеалисты. Они верят, что воюют во имя великих идеалов... Что призваны спасти родину... Они верят вашим лекциям, господин Штерн. Смотрите учебник для старших классов. Да здравствует рейх! Да здравствует война во имя рейха! Нет большего счастья, чем смерть!

Штерн. Но, господин Фрелих, все это идеалы... Свобода... Отечество... Героизм... в руках фальсификаторов. Это все превратилось в пустые слова!

Фрелих. Я позавчера получил известие, что погиб мой сын. Пустые слова...

Почему режиссер здесь так впрямую обращается к зрителю, дает почти иллюстративный эпизод? Ведь то, о чем идет речь, становится для нас ясным в течение событий — из разговоров самих ребят, из их бурной, радостной реакции на полученные повестки, — об этом говорят вдохновенные,

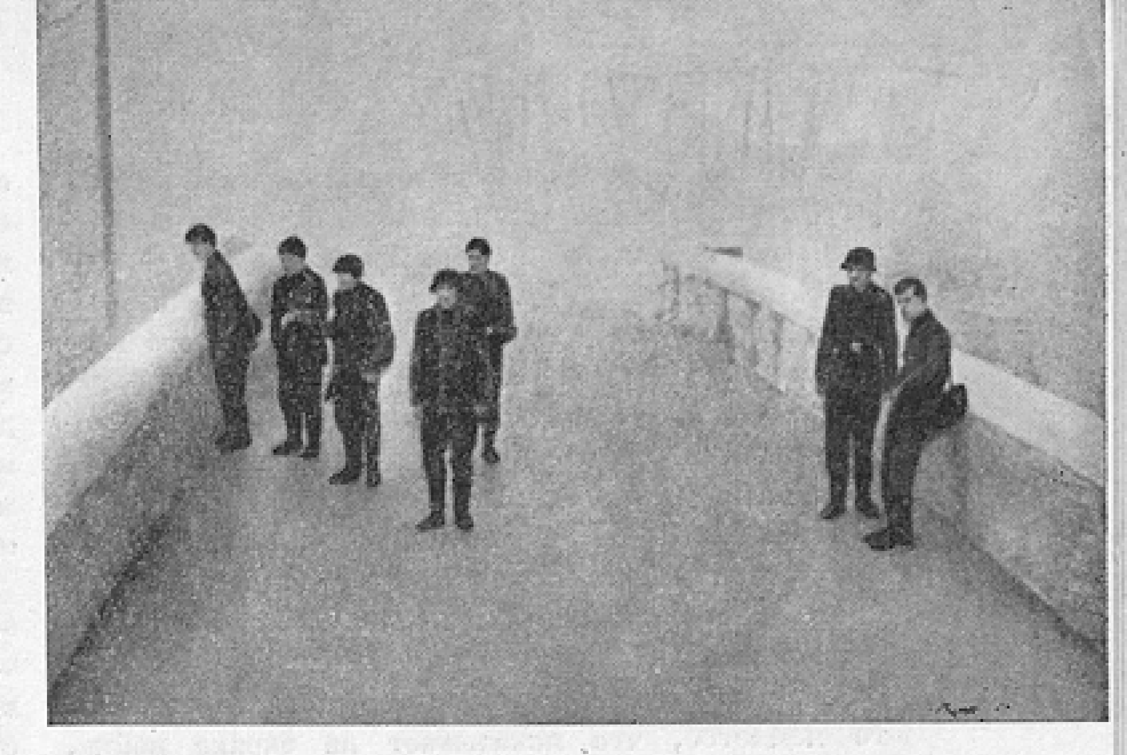
напряженные лица молодых солдат, жадно ловящих каждое слово подполковника, призывающего идти «вперед за фюрера», сражаться до конца. Вряд ли это режиссерский промах, тем более что поставлена и сыграна сцена с большим внутренним нервом и настоящей горечью. Думается, этот несколько лобовой ход — сознателен. Да, надо вот так, «прямым текстом» сказать зрителям правду. Это должно врезаться в сознание, в память. Тогда с еще большей остротой будет восприниматься вторая половина фильма, его трагический финал.

Если в первой половине картины мы сталкивались с разными ситуациями, с различными ответвлениями частных судеб героев, то во второй части господствует ситуация единственная, которой подчинены все главные действующие лица: отделение, состоящее из семерых новобранцев, остается охранять мост при въезде в город; мост стратегического значения не имеет, он должен быть взорван, но солдаты об этом не знают. Отныне уже нас интересует — в большей или меньшей степени — не тот или иной из героев, а о б щ а я с у д ь б а ребят, попавших со школьной скамьи на поле сражения.

О войне мы видели бесчисленное множество картин. Но, пожалуй, не многим западным художникам удалось с такой эмоциональной силой передать весь ужас, всю уродливость, античеловечность войны, как это делает Бернгард Викки.

Случайным стечением обстоятельств можно объяснить то, что ребята старались удержать мост, предназначенный немецким командованием ко взрыву. Однако все, что происходит на этом мосту,— закономерно: поступки, поведение юношей, наконец, их бесславная гибель. Режиссер настаивает на этой закономерности, чтобы обличить фашизм, тупую военщину в самом их существе.

Четырнадцатилетние мальчишки гибнут один за другим. Их не передушили, как беспомощных котят,— они яростно сопротивлялись, с фанатическим упорством продолжая бороться даже тогда, когда борьба эта уже бесполезна, исход ее предрешен. Бернгард Викки вместе с исполнителями (все роли юношей, за исключением одного актера, играют непрофессионалы) убедительнейшим образом показал страшную силу впитанных в кровь лживых идей, демагогических представлений о патриотическом долге, о воинской чести. На наших глазах происходят акты чудовищной жестокости: азарт сражения, слепая убежденность в том, что они творят правое дело, отстаивая каждый квадратный метр, который якобы имеет теперь «решающее значение», делают мальчиков бессердечными автоматами. И в то же время постановщику фильма удалось показать какую-то детскую незащищенность героев, потрясенных истинным лицом войны. Этот двойной аспект



«Т я ж е л а я р а с п л а т а»

в изображении центральных персонажей, свидетельствующий об объективности художника, который не может оправдать своих героев, но и не может их целиком осудить, и делает картину «Тяжелая расплата» правдивым документом эпохи.

Фильм дает основания упрекнуть режиссера в излишнем натурализме, с каким показываются отдельные военные эпизоды. Но скорее хочется отдать должное мастерству и точности ви́дения постановщика, когда вспоминаешь сцены, подобные той, в которой Ганс и Альберт встречаются с саперами и узнают о приказе взорвать мост. Нравственное потрясение здесь огромно: в секунду разрушился монумент собственного мужества, величия совершенного — героизм обернулся бессмыслицей. Это трудно пережить, в это невозможно поверить. Палец невольно нажимает курок, звучит выстрел, падает сапер...

«Тяжелая расплата» — страшный и вместе с тем обнадеживающий фильм. Страшный — своим откровенным показом трагедии поколения, попавшего в беспощадный водоворот войны. Обнадеживающий — гневной интонацией авторов, решительным выступлением против реваншизма.

●

Герои «Тяжелой расплаты» доказали бессмысленность войны ценою жизни. Почтальон Фукс, герой фильма «Мой школьный друг»*, попытавшийся утверждать то же самое, остался жив. И тем не менее он дорого заплатил за желание сказать правду: Фукса объявили сумасшедшим. Его письмо школьному другу Герману Герингу с просьбой прекратить войну, сыграло роковую роль в судьбе скромного почтальона.

*Сценаристы И. Зиммель и Р. Штеммле. Режиссер Р. Сьодмак. Оператор Г. Аслей. Художники Р. Цетбауэр и Г. Вилль. Композитор Р. Розенберг. Производство «Дивина-фильм», ФРГ.

В основе первого фильма лежит подлинная история, сюжет второго отталкивается от почти анекдотического случая, но в обоих произведениях — глубокая правда жизни, правда горькая, грустная, вызывающая уже сама по себе чувство активного протеста.

Эпизодов, которые бы непосредственно отображали войну, суровое военное время, в картине «Мой школьный друг» почти нет. Мальчик, не выдержавший военного кошмара, сбежавший из армии и в отчаянном страхе ищущий надежного убежища, а затем, преследуемый нацистом, нелепо погибающий во время бомбежки; разрушения от бомбардировки, брошенный в беспорядке почтамт — вот, собственно, то немногое, что показывает на экране войну. Но ощущение ненужности, абсурдности войны, ее жестокости и тяжести ее последствий создают не эти кадры. Сам факт, что против войны поднял голос такой человек, как Фукс, говорит о многом. Мелкий служащий, добросовестно, сверхдобросовестно выполняющий свою работу, воспитанный в полном повиновении властям, вступивший в нацистскую партию из боязни, из трусости,—вдруг осмелился высказать несогласие с политикой фюрера, призвать вышестоящих мира сего к здравому смыслу!

Великолепный актер Гейнц Рюман очень точно рисует портрет своего героя, психологический портрет «маленького человека», может быть, неожиданно для самого себя почувствовавшего необходимость вмешаться в ход истории. Он еще не избавился от иллюзий, этот педантичный Фукс, каллиграфически выводящий «дорогой Герман» и старательно, с помощью линейки дважды подчеркивающий это обращение к школьному другу. Он наивно полагает, что стоящий у власти Геринг может прислушаться к мнению народа, что письмо может вызвать ответный отклик и послужить на пользу человечеству. Вот почему с таким усердием трудится над письмом Фукс и в глазах его теплится огонек надежды и веры.

Попав в тюремную камеру, Фукс еще не понимает, что произошло. Лишь в кабинете врача, на медицинском освидетельствовании, которое должно установить вменяемость или невменяемость заключенного, Фукс узнает, какой милости удостоил его «школьный друг»: чтобы спасти Фукса от смертного приговора за дерзкое письмо, Геринг дает распоряжение признать почтальона ненормальным. Чтобы оправдать придуманный профессором диагноз («Вы—фирулянт!»—то есть клинический клеветник), Фукс обличает нацистское руководство, с явным наслаждением называет вещи своими именами. Но это не только борьба за собственную жизнь, средство самозащиты — в Фуксе просыпается (и Гейнц Рюман мастерски это показывает) человеческое достоинство и вместе с ним даже какое-то озорство. Уже в следующей сцене с руководителем местной нацистской группы Фукс, пользуясь своим положением психически больного человека, ведет себя вызывающе: не только сообщает, что он, а не соседка, слушал и продолжает слушать лондонское радио, но и заявляет о своем выходе из нацистской партии, язвительно опровергая невозможность подобного поступка: «А я могу! А вы нет!»

Показывая, что в фашистском государстве только официальное признание невменяемости позволяет человеку быть человеком, жить по законам чести и совести, фильм достигает большой обличительной силы, тонко соединяя драматическое и комедийное начала. Режиссер Роберт Сьодмак так строит картину, что драматизм ситуации и нелепость, комизм положения, в котором оказывается герой, не противоречат друг другу, вызывая гоголевский смех сквозь слезы.

Впрочем, вторая часть фильма, переносящая нас в послевоенные годы, уже лишается этой комедийно-сатирической окраски, интонация кинорассказа становится все более иронически-грустной. Начинается хождение по мукам.

Кончилась война. Восстановлены руины домов, а человек никак не может восстановить свое доброе имя, обменять свой «белый билет» на документ, удостоверяющий его человеческую полноценность. Конец войны, за который так ратовал Фукс, не принес ему радости и счастья.

Идут годы: 1945, 1948, 1952, 1958... А Фукс так и не в состоянии засвидетельствовать свое психическое здоровье, не имеет право начать нормальную трудовую жизнь нормального человека. Свидетели, которые могли бы подтвердить ложный диагноз, есть, они живы. Но профессор Штробах жестоко поплатился за компромисс со своей совестью —за подписи на фальшивых медицинских актах, направивших сотни людей на стерилизацию; он осужден за чужое преступление и теперь уже не хочет подписывать никакие бумаги. Жив и доктор Лерх, поставивший в свое время под сомнение диагноз профессора, а тем самым, не зная того, выступавший против воли Геринга и сосланный за это на русский фронт; для Лерха Фукс— виновник бесславного итога его жизни, и он не будет давать показаний в пользу старого почтальона. Наконец, существует капитан Кюн, бывший офицер канцелярии Геринга, к которому попало письмо Фукса. Однако и он, ныне директор ночного клуба, избегает старика — зачем давать повод для воспоминаний о прошлом, где у Кюна есть страницы, могущие вызвать нежелательные последствия.

Роберт Сьодмак снимает эти сцены с почти доку-

ментальной строгостью. Наверное, вот так выглядели бы кадры хроникальной картины о человеке, пытающемся восстановить свое алиби. С суровой правдой показывает он тот замкнутый круг, в котором очутился почтальон Фукс, совершивший в дни войны наивный, но по сути своей благородный гражданский поступок. Показывает не с целью выжать у зрителя сентиментальную слезу, и не столько для того, чтобы вызвать закономерное сочувствие к герою. Как и Бернгард Викки в «Тяжелой расплате», Сьодмак не делает ставки на жалость. Задача у режиссера более серьезная и ответственная — добиться активной, гневной реакции зрителей, которые должны обнаружить в нынешнем общественном устройстве федеральной республики прорастающие корни сломленного, но не выкорчеванного до конца фашизма.

Фильм «Мой школьный друг» внешне заканчивается как бы благополучно. Благодаря уловке адвоката Фукс признан судом абсолютно нормальным человеком, молодой почтальон приносит своему коллеге солидную сумму денег — компенсацию за вынужденную нетрудоспособность. Но такой финал еще больше усиливает обличительный характер фильма. К чему все это глубокому старику, душевно опустошенному, одинокому, познавшему реальную цену провозглашаемой справедливости?!

●

Герои «Тяжелой расплаты» свято верили в правду тех громких слов, которые им внушали ежечасно, эта безраздельная вера и привела к трагической развязке. Господин Фукс из фильма «Мой школьный друг» не был идеалистом, он более трезво смотрел на жизнь, и все же в его душе осталось место для некоторых иллюзий, которые также послужили причиной печального исхода судьбы старого почтальона.

Фильмы Викки и Сьодмака, бескомпромиссные по отношению к фашизму и войне, разрушают все иллюзорные представления, говорят языком честного, сурового, гуманистического искусства. Они взрывают заградительные мосты того кинематографа, который проповедует милитаристские идеи, пытается отвлечь зрителей от борьбы прогрессивного человечества за мир.

М. ЗЛОБИНА

Возвращение неизвестного солдата

За веками их глаз — история,
За веками их глаз — картина пропасти,
А в пропасть достаточно упасть один лишь раз.

АРАГОН. Песня, чтоб забыть Дахау

Шестнадцать лет спустя после окончания войны немолодая уже женщина, хозяйка кафе в пригороде Парижа, встречает бродягу, в котором признает своего мужа, пропавшего без вести узника концлагеря. Женщина все еще любит его, но все ее усилия вернуть мужа безуспешны: бродяга потерял память, он все забыл, даже собственное имя.

Этот случай, о котором в свое время сообщалось в газетной хронике, лег в основу фильма «Столь долгое отсутствие» *, поставленного режиссером Анри Кольпи.

Итак, еще один фильм, основанный на подлинном происшествии. Но ссылки на действительность лукавы. Писательница Маргерит Дюрас, написавшая вместе с Жераром Жарло сценарий, считает, что к истории, рассказанной в фильме, неприменимы критерии добра и зла — она вообще «не поддается определению», как и всякая случайность. Но вот мы смотрим фильм — и выхваченное из жизни, заведомо случайное происшествие, воспроизведенное к тому же со всей объективностью и документальностью, на какую только способна камера, на экране обретает весомость, даже обязательность художественного обобщения.

По мере того как фильм приближается к концу, вопрос — был ли Бродяга мужем Терезы — все более отодвигается на задний план, становится несущественным. Скорее всего — да, но это уже не имеет того решающего значения, как могло показаться поначалу. В финале нас ожидает потрясение, тем более властное, что оно ничем как будто не подготовлено, — как если бы этот странный, томительный дуэт, где один голос настойчиво ведет мелодию любви, другой — забвения, внезапно оборвался жесткой барабанной дробью или ударом грома. Рассказ об этом фильме хочется начать с конца — и не потому, что

* Сценарий Маргерит Дюрас и Жерара Жарло. Режиссер Анри Кольпи. Оператор Марсель Вейсс. Художник Морис Коллазон. Композитор Жорж Делерю. Звукооператоры Рене Брето, Северен Франкьель, Жан Клод Маршетти. Производство «Просинекс-Лир» (Париж), «Галатея СПА» (Рим).



«Столь долгое отсутствие». Жорж Вильсон — Бродяга, Алида Валли — Тереза

финал заслоняет в памяти все остальное, а потому, что после него необходимо вернуться к тому, что мы видели, и заново прокрутить всю ленту.

Это выглядит так: по темной улочке не спеша уходит Бродяга, а вслед ему несется отчаянный крик Терезы: «Альбер Ланглуа! Альбер Ланглуа!» Но Бродяга идет, не оглядываясь,— это имя, которым его называли прежде, ничего ему не говорит. Он все дальше от кафе, от Терезы, а крик, повторенный многими голосами, все резче и требовательнее. И вот Бродяга дрогнул, остановился — вспомнил! — и импульсивным, подсознательным движением вскидывает вверх обе руки... Прошлое снова с ним, он обрел его — боль, отчаянье, унижение; крупным планом лицо Бродяги — застывшая маска нечеловеческого ужаса. Бесконечно долго фиксирует камера этот миг прозрения, возвращения к миру живых. Бродяга все еще стоит, подняв руки, с мучительным, все нарастающим страхом в широко открытых глазах, и вот уже ничего не остается, кроме страха, и Бродяга бежит,— быстрее, быстрее — от прошлого, от настоящего, от себя, от людей. Но убежать невозможно. Из глубины темной улочки, от темных стен отделяются темные фигуры, гулко стучат по мостовой башмаки, топот погони все ближе, а впереди разгорается смутное зарево — отсвет еще далеких фар несущейся на Бродягу машины, а он бежит, не сворачивая, слепо, как затравленный зверь, которого вот-вот настигнут охотники, прямо навстречу неотвратимой гибели...

Когда вслед за тем спокойный голос за кадром скажет: «Он жив»,— это уже ничего не меняет. В сущности, Альбер Ланглуа — а теперь мы знаем, что это был он,— у нас на глазах вторично проделал тот страшный путь, который шестнадцать лет назад привел его к гибели. Кинематограф — и в этом его могущество — разговаривает с нами непосредственным языком зрительных образов: зловещие кадры погони, снятые лаконично и строго, остаются в памяти, как почти символическая картина охоты на человека. И неважно, что люди, преследующие Бродягу на тихой улочке,— добрые соседи, желающие ему только добра. В эти стремительно промелькнувшие мгновенья мы воспринимаем их глазами Альбера, глазами его внезапно ожившего прошлого. Это трагическое недоразумение закономерно завершает фильм— в финале crescendo звучит мелодия, которая возникает с первых же кадров,— роковая невозможность понять друг друга.

Но есть здесь и нечто большее. Среди персонажей, населяющих картину Кольпи, нет ни одного злого или хотя бы равнодушного человека. Правда, кроме Терезы и Бродяги, это все проходные фигуры, лишь мельком запечатленные, фон, на котором развертывается драма протагонистов. Но это фон не безразличный. В фильме отчетливо ощущается атмосфера человеческого участия, благожелательности, доброты — в мужественной сдержанности Пьера, возлюбленного Терезы, молчаливо и покорно устранившегося с ее пути, в бесхитростном порыве маленькой служанки, встревоженной предстоящим хозяйке испытанием, в добродушно-насмешливом сочувствии соседей, дежурящих под окнами кафе в то время, как Тереза угощает Бродягу ужином, в их грубоватой и искренней готовности помочь ей... Контраст между очевидной добротой отдельных людей и слепой жестокостью творимой людьми (и оставленной за кадром) истории составляет драматический подтекст фильма Кольпи. (Еще в самом начале в одном из эпизодов в кафе, в несвязном гуле голосов и музыки словно случайно всплывают слова «война в Алжире». Кто-то подхватывает: «Не странно ли, французы — самый миролюбивый народ, а воюют уже двадцать лет подряд».) Не странно ли, говорит нам фильм, вот хорошие (и такие обыкновенные) люди, никто и не помышляет причинить ближнему зло, а посмотрите, что они сделали — не эти, а другие, но все равно это сделали люди: посмотрите на Бродягу.

Объектив фиксирует пристально и медлительно, будто непроизвольно следуя за потоком дня, как Бродяга спит, пробуждается, моет руки, напевает песенку, пугливо обходит полицейского, деловито собирает на помойке тряпье, как нежно и бережно разглаживает страницы журнала, подобранного среди отбросов. Вы успеваете разглядеть во всех подробностях эту вполне пристойную и даже чистую помойку, составляющую естественную декорацию этой выброшенной на свалку жизни, и убогий, склеенный из

каких-то случайных обломков сарай, который он называет своим домом. Вы видите: большие сильные руки мужчины старательно вырезают какие-то картинки из журнала (на лице простодушная детская гордость) — вот и все, что осталось ему «для удовольствия», и еще прекрасный мир музыки, которая таинственными путями прорывается к этой погруженной в ночь душе. Завороженные тягучим, строго выверенным музыкальным ритмом фильма, вы смотрите с тревогой и острой, пронзительной жалостью на большого, сильного, спокойного, недосягаемого в своей замкнутости человека на экране, который и не подозревает, что он уже не человек, что живые остались на другом берегу.

«Смерть — это страна, куда попадают, потеряв память»,— говорилось в одном из фильмов Алена Рене. Отношение к прошлому — постоянная тема современного искусства, но, пожалуй, нигде не звучит она так обнаженно, как в «Столь долгом отсутствии». Порой кажется, что легко отказаться от прошлого и начать все сначала. Мы часто говорим: «человек без прошлого», но это всего лишь образ, над условностью которого мы не задумываемся. В фильме Кольпи этот образ воплощен в его буквальном, прямом значении: Бродяга — больной, потерявший память после какого-то потрясения. Но болезнь здесь — лишь необходимая мотивировка, не более. Дело не в ней — режиссер Анри Кольпи и исполнитель роли Бродяги замечательный актер Жорж Вильсон сделали все, чтобы снять с этой ситуации налет патологии. Дело в самой ситуации, доведенной до логической и эмоциональной завершенности.

В одном из стихотворений Гейне рассказывается о влюбленных, которые, встретившись после смерти, не узнали друг друга. В XX веке, когда ощущение «распавшейся связи времен» стало почти что будничным, эта печальная поэтическая притча становится всего лишь заурядной сенсацией газетной хроники. В «Столь долгом отсутствии» свидание происходит не за гробом, а на земле. Но встреча все равно не состоялась, несмотря на яростные усилия одержимой любовью Терезы. Рядом с предельной сдержанностью и аскетизмом игры Жоржа Вильсона Алида Валли кажется порой мелодраматичной. Но вряд ли стоит упрекать исполнительницу. Столкновение этих двух актерских манер — необходимый эстетический контраст, в котором воплощается полярность героев: душевная оцепенелость Бродяги и эмоциональная насыщенность и «открытость» Терезы.

Чем дальше развертывается этот необычный поединок между мужчиной и женщиной, тем ощутимее становится та стена, которая их разделяет. Но только ли их? В какой-то момент ситуация незаметно освобождается от всех случайных элементов и предстает перед зрителем в чистом виде, когда уже несущественны те совершенно особые обстоятельства, которыми объясняется поведение героя. Извечная драма любви, восстающей против забвения (или измены), в фильме Кольпи переложена на гармонически-чистый язык музыки. В скромной обстановке пустого кафе степенно кружатся в вальсе мужчина и женщина, она закрыла глаза и осторожно, чуткими пальцами касается его шеи, затылка, голос из радиолы настойчиво и безнадежно напоминает: «Ты никогда не забудешь этот вечер и нашу любовь», ее руки узнали его, а он их не узнает... «Ведь вы любили. У вас была жена» — это начинается новый тур вальса и новая попытка Терезы пробиться к прошлому; неторопливое, раздумчивое «нет» — круг завершился. «И она вас очень любила. Вы венчались далеко от Парижа в маленькой деревушке».— «Нет» — это замкнулся еще один круг вальса, круг безнадежности, из которого нет исхода.

На каждое «да» Терезы, утверждающей непреходящую реальность любви,— спокойное «нет» Бродяги, перечеркивающее не только прошлое, но и самую возможность счастья. «Да» — «нет»,— нам вовсе не предлагают решать, какая из этих истин более соответствует действительности, они сосуществуют в фильме на равных правах, тем более что герои не ведут философский спор, а выражают лишь то, что чувствуют. Кто из них прав? В этой печальной повести несбывшегося счастья нет ни правых, ни виноватых (вернее, виноватые оставлены за кадром). Но надежда и вера Терезы нам, живым, понятнее и ближе — до тех пор, пока мы не встретим исполненный беспредельного страха взгляд Бродяги и не поймем, что его настойчивое «нет» — последняя (подсознательная) форма самозащиты.

О жестоких потрясениях, пережитых человечеством за последние десятилетия, создано множество незабываемых книг, кинофильмов, картин. От «Герники» Пабло Пикассо до «Хиросимы» Алена Рене — все тот же крик ужаса и боли за человека. Чудовищный мир войны, уничтожения, бессмысленной жестокости и несправедливости, не показанный в фильме Кольпи, властно заявляет о себе в то потрясающее мгновенье, когда Альбер Ланглуа поднимает руки: человек на очной ставке с историей, раздавившей и уничтожившей его. О концлагере в фильме сказано вскользь, но большего и не надо: в наше время Дахау, как и Хиросима, — внятный каждому символ, не требующий расшифровки. Важны не подробности, а суть. В «Столь долгом отсутствии» итог двух мировых войн и всех кровавых катастроф века как бы сконцентрирован в одном символическом кадре, в одном потрясенном взгляде героя. Чтобы вернуться к Терезе, к любви, к самому себе, Альберу Ланглуа нужно заново пройти через э т о прошлое. Вот цена, которой надо оплатить тихое счастье вдвоем,

любовную идиллию под сенью маленького кафе. Впрочем, нет смысла рассуждать, стоит ли оно того. В отличие от героя пьесы Жана Ануйя «Путешественник без багажа», тоже потерявшего память после войны, а затем добровольно отказавшегося от своего грязного «багажа», Альбер Ланглуа не может ни откупиться от прошлого, ни вообще сделать выбор. Он не свободен.

«Столь долгое отсутствие» разочарует тех, кто ждет от искусства готовых решений. Фильм многозначен и допускает множество толкований, но ни одного безошибочного ответа. Но вы можете не вступать в тот философский спор, который ведется за спиной героев, а смотреть фильм так, как слушают музыку. Воспользуйтесь свободой, которую вам предоставляют, и заберите с собой на память то, что вам лично важнее: счастливое лицо Терезы, освещенное обманчивым светом надежды, трагическое прозрение Бродяги или просто обрывок печальной мелодии, которая еще долго будет звучать в душе...

Инна СОЛОВЬЕВА

Воздушный шар и его ноша

Сюжет фильма* прост: старомодный жюльверновский чудак защищает идею старомодного путешествия на воздушном шаре. Его преимущества перед скоростными самолетами демонстрируются тут же: старый чудак накачивает огромный, ярко-желтый шар, садится в плетеную ивовую корзинку, перекидывая через высокий край традиционно тощие ноги, и уносится, плавно покачиваясь. С ним — вопреки запрету — отправляется мальчишка-внук. Внук прихватил багаж — клетку с попугаем. Чудак, ребенок и попугай летят над Францией.

Сюжет фильма не «просто прост». Сюжет фильма объявляет себя шифрованным, одновременно прозрачно намекает, что́ за ключ нужен к его шифровке. Чудак и ребенок на старомодном шаре возносятся над огрубевшей, закосневшей в технике землей. Они с отвращением лавируют среди заводских дымов, пролетают прямо над жерлами фабричных труб, нацеленных в них, как орудийные дула. Свежевыстиранное белье, сушившееся на веревке в рабочем поселке, взмывает вверх следом за воздухоплавателями. Распластанная, выгребающая обоими рукавами рубаха похожа на человека, пробующего планировать в воздухе. Однако ей не удается улететь далеко, белая рубаха медленно опускается, падает в перемешанную с угольной пылью мокрую грязь. Шар оставляет прокопченные скучные города — манящее желтое пятнышко теряется в лазури; шар медлительно покачивается и идет на снижение над зеленеющими полями, чтобы приземлиться или на наивной лужайке, или около церкви, где крестьяне со стародавней веселостью следуют парами в свадебной процессии, или на жаркой площади, где разыгрывается провинциальная коррида. А потом мальчик, не умеющий управлять шаром, нечаянно улетает на нем один, несется над травами первобытной Камарги, где грызутся свирепые вожаки табунов, потом несется над морем и наконец оказывается в одиночестве на каком-то пустом островке, по-видимому, затапливаемом в час прилива... Маленькая фигурка, длинная песчаная коса, медленно слизывающая островок плоская, подступающая вода... Конец.

Существует неловкость между этим метерлинковским многозначительным пессимизмом и лирической рекламностью предыдущего. Ролики этого фильма, желающего быть философским и убежденного в своей философичности, могло бы приобрести бюро, заинтересованное в росте туризма. «Путешествие на воздушном шаре» по материалу, по изобразительным решениям, даже просто по маршруту очень близко французским видовым лентам. Кстати, эти ленты делаются хорошо: обзор страны с птичьего полета, колокольни и флюгера под крылом, камера не спешит, вглядывается в голубоватые виноградники, в выветрившийся камень старинных церквей, в простодушных чудовищ готики, в лиловую дымку холмов. Неспешность, немного улыбки, немного печали. Коммерция приспосабливается к элегии и получает с нее свой дивиденд.

«Путешествие на воздушном шаре» — это как бы путешествие в прошлое. Из прошлого заимствован самый способ передвижения. Отлетая от Парижа, путешественники на воздушном шаре минуют промышленные районы, чтобы пролететь над уютными городками, где все неизменно с конца прошлого

---

* «Путешествие на воздушном шаре». Сценарий и постановка Альбера Ламориса. Операторы Морис Пеллу, Ги Табари. Художник Пьер Тэвнэ. Музыка Продромидеса. Производство «Фильмсонор» и «Фильм Монсури», Франция.

века, чтобы увидеть внизу скачущую охоту, словно взявшуюся с английской гравюры,— охоту с узкими изогнутыми борзыми, с тонконогими конями и с несущимся сквозь наследственные парки оленем. Внизу — замки над Луарой, помеченные шестнадцатым столетием. Дальше, дальше летит шар: мимо средневекового собора; мимо маленькой романской церкви в деревне, где жители одеты так, как десять веков назад; древнее игрище с быком; вовсе древняя, вернее, существующая вне истории дикость Камарги. Безлюдные просторы все поглощающего моря.

И снова философскую притчу подводит сходство с туристским проспектом. Потому что туризм — это в большой степени коммерческое «предложение» в ответ на элегический «спрос». Предлагается не столько путешествие в незнакомые места, сколько путешествие-ретроспекция, попытка вернуться к утраченному. Не так давно Франсуа Рейшенбах, снимая «Странную Америку» *, показал вылазку на природу из какого-то классически безликого городка в Штатах: едут лошадьми, в фургонах или верхом, в костюмах былых переселенцев. Тут момент своеобразной туристской мистерии: как в мистерии, не просто разыгрывается эпизод из истории или из легенды — действо имеет еще и характер магического заклинания. Заклинают собственную историческую юность, молят ее повториться.

В картине есть один существенный оттенок: оттенок ностальгии по девятнадцатому веку. Поэтический флер опускается над многоэтажными доходными домами, над квартирой с потертой и основательной мебелью, над чудаческим ритуалом собрания бородачей, над всеми этими пенсне на шнурочках, визитками, учеными вежливостями в споре, над физическими опытами в гостиной и пугливой заинтересованностью дам, склонных к наукам. Заклятье обращено прежде всего к этой поре — к прошлому, самому недавнему и самому невозвратимому. К кончившемуся практически уже при нас.

Это, вероятно, самое серьезное в картине, аналогий с «бедекером» не имеющее.

В ностальгии «Путешествия на воздушном шаре» нет направленной на самое себя иронии, как в ностальгии фильма Жака Тати «Мой дядя». Там тоже сохранившиеся с прошлого века неизменными кварталы, жаровня торговца пирожками, герани на подоконнике и шлепанцы, в которых выходишь в палисадник,— реликвии, романтические, как всякие реликвии. Но Жак Тати отлично знает цену всей этой идиллии на окраине города-модерн. Для автора «Путешествия на воздушном шаре» ценность идиллии вне сомнений. Ностальгия у Тати



«Путешествие на воздушном шаре»

движется к фарсу; ностальгия у Ламориса движется к пафосу.

Инфантильность поэтизируется, если не героизируется.

«Путешествие на воздушном шаре» — четвертый фильм Альбера Ламориса. Он сделал картину «Бим» — о дружбе двух мальчиков и ослика. Он сделал картину «Белая грива» — о дружбе мальчика и дикого коня. Он сделал «Красный шар» — о дружбе мальчика и чудесного воздушного шарика. Сейчас Паскаль Ламорис, игравший маленького мальчика в «Красном шаре», стал на несколько лет старше и играет мальчика, путешествующего с дедушкой; шар тоже был маленький, а стал большой.

(Оператор Ламориса Эдмон Сешан сам занялся режиссурой: поставил «Ниук» —о дружбе мальчика со слоненком, «Золотую рыбку» —о дружбе мальчиков с маленькой обитательницей аквариума. Ламорис только из-за несчастного случая во время работы не закончил фильма о дружбе мальчика с медвежонком.)

Всякий раз у Ламориса герой — ребенок. Выбор имеет тот же ностальгический оттенок: ребенок— это прошлое взрослого человека, лично пережитое, недавнее, невозвратное. Дети бескорыстны. Дети спешат на помощь другу в беде. Дети доверяют мечте. Но остаться такими, взрослея, невозможно. Отсюда концовки Ламориса: мальчик верхом на коне уплывает в море — в «Белой гриве»; шары со всего Парижа слетаются к ребенку, оплакивающему гибель своего шарика, и подымаются вместе с ним в поднебесье; в «Путешествии на воздушном шаре» Паскаль занесен на пустынный, странный островок среди моря.

Это отбытие всего нежного и доброго из царства реальностей в царство нереальностей обставляется торжественно, печально, серьезно. Значительность тона — постоянная черта Ламориса. Если он пошутит порой, то только для того, чтобы мы оценили,

* В нашем прокате—«Америка глазами француза».—Ред.

колько серьезного кроется за его улыбкой. Он может также сделать снисходительную паузу-роздых, разминку после лирической сосредоточенности, на которой он постоянно настаивает. Такая разминка — в сцене, когда воздухоплаватели попадают на сельскую свадьбу. Идет дивертисмент — все ловят шар, в котором по недосмотру легкомысленного подручного оказалась невеста в подвенечном уборе. Потом будет еще один дивертисмент: тот же подручный станет матадором поневоле. Вообще же под конец «Путешествия на воздушном шаре» —это полнометражный фильм—устаешь. Происходит небольшое истязание лиризмом. К тому же в Ламорисе живет добросовестность документалиста: все снято с летящего шара неизменно покачивающейся камерой; зритель тоскует о твердой, неподвижной земле — зрителя укачивает.

При том, что Ламорис строит сюжет-метафору и неоднократно повторяет одну и ту же пластическую метафору (яркое-яркое круглое пятно на фоне блеклых, серых городских пейзажей: яркость мечты и серость повседневности), эта жажда правдоподобия, эта качка кадра очень для него показательна. Происходит разрыв между установкой на «поэтический кинематограф» и документально-прозаической изобразительностью. Поэтичность живет тут в самом обиходном, ежедневном ее понимании: сняты поэтичные горные ландшафты, поэтичные виды на море с парусами, поэтичные старинные замки и прочее.

Что произошло с Ламорисом? Что произошло с нами? Надо же помнить, как все восторгались «Красным шаром». Для видевших это было нравственным событием. Счастливчиков, которые его видели, тормошили знакомые. Звали в гости: будет человек, который смотрел «Красный шар», он обещал рассказать. Мечтали: как бы увидеть? «Путешествие на воздушном шаре» идет на советском экране с марта месяца. Идет на детских сеансах, иногда и по вечерам. Не то, чтобы картина не делала сборов, но никто на нее не рвался. Ни разу не слышала разговоров о ней. Она, по-видимому, неинтересна. Независимо даже от того, хороша или плоха, —неинтересна.

Если бы речь шла только о «Путешествии», легко было бы все объяснить бедой самоповтора. Но можно написать занятное эссе — как изменилась точка зрения на сам «Красный шар». На Каннском фестивале он был как откровение. Писали: «Удача искусства, удача без всякого компромисса». Писали: «Маленький фильм — чудо поэзии и вкуса». Писали: «Кино Ламориса обладает чистотой сказки, той чистотой, которая теперь почти совершенно исчезла». Сейчас пишут: «В «Красном шаре» объединились псевдопоэзия и псевдореализм». Пишут: «Грошовые ухищрения, трехкопеечная ловкость». Пишут: «Чувствительность самого низкопробного толка». И в первом случае—это не оплаченные преувеличения репортеров, и во втором случае — не продажное зоильство. Пишут серьезные критики, совестливые, ответственные люди. Если бы речь шла о спектакле, можно было бы предположить: спектакль развалился, его перекосило изнутри. Но в кино так не бывает.

Люди плакали на картине Ламориса. Сейчас ему не прощают этих слез. Чувствуют себя обманутыми. Расчетливая элегия «Путешествия на воздушном шаре» в этом смысле — против Ламориса. Повторив, растянув, упростив «Красный шар», поставив его лирические мелочи на широкую ногу, «Путешествие» сильно повредило фильму, который скопировало. Мало бывало таких падений неподдельно высоких репутаций.

В «Красном шаре» Ламорис брал нравственные темы передового послевоенного кино «на излете», на спаде. Мотив людского единения ослабевал тут до мотива нежной взаимной преданности ребенка и воздушного шарика и, ослабевший, поэтизировался.

Ламорис был рядом с чем-то очень верным, —верен сам пластический образ, им найденный: воздушный шар, нечто легкое, летящее, непрочное, легко пробиваемое, легко скукоживающееся, не многим прочнее мыльного пузыря. Не столько возможность полета, сколько невесомость, покачивание в воздухе. Некоторая нравственная эфемерида. Но эту эфемерность Ламорис воспел, вознес; воздушный шарик был шариком-мессией, его побивали камнями, как Христа, он уже символизировал некие вечные нравственные категории: любовь, братство. Этого было много для маленького шара.

Нам всем — Ламорису в том числе — недостало жесткости, недостало мужества принять воздушный шар за воздушный шар. Мы возложили на него бог знает какой груз. И очень удивились, что он его нести не может.

Ламорис продолжает утверждать, что может...

Р. КАРМЕН

Съемки на пылающем острове

(Из дневника)

Родина или смерть!

Полтора месяца провела наша киногруппа в провинции Ориенте. Во всю ширь раскрылась здесь перед нами кубинская революция. Смело, в удивительных масштабах претворяются на Кубе все мечты сражавшихся в Сьерра-Маэстре воинов революции. Мы побывали во многих городках, сельских кооперативах, государственных хозяйствах провинции Ориенте и везде поражались, как много успели за короткий срок создать люди, ставшие хозяевами своей земли. Мы вспоминали слова Фиделя, сказанные нам: «Снимайте только правду. Ничего не приукрашивайте. Мы не боимся наших недостатков и трудностей. Пусть зрители увидят в вашем фильме чистую правду о нашей стране, о нашей революции». Снимали мы, ежедневно вставая до рассвета, совершая дальние поездки. Перед нами предстала жизнь людей, строящих новую жизнь, и эта жизнь диктовала нам драматургию будущего фильма, жизнь определяла последовательный строй нашей киноповести о Кубе. Большие эпизоды чередовались репортажными зарисовками на дорогах, в деревнях, у дверей народных магазинов, на стройках, на фермах, где так светились радостью лица людей, впервые в жизни познавших счастье свободного труда на собственной земле. Нам не нужно было ничего приукрашивать. Разве требовалось режиссерское вмешательство на съемке массового митинга по случаю вручения крестьянам правительственных грамот на владение землей? Кто мог бы придумать слова, сказанные с дрожью и слезами в голосе старым крестьянином, получавшим грамоту? Он, вероятно, впервые в жизни держал речь. В его словах: «Спасибо революции за эту землю, теперь мы ее никому не отдадим. Родина или смерть!..» — звучал голос всего кубинского народа, голос кубинского крестьянина, который еще не мог прочесть грамоту, но принимал ее всем своим сердцем.

* Окончание. Начало см. в № 6.

Всюду, где царила чудовищная нищета, где в ужасающих трущобах жили голодные люди, продававшие за гроши свой труд богатым латифундистам и американским компаниям, сейчас на огромных территориях раскинулись вновь построенные поселки — сотни красивых, веселых домиков, окруженных цветниками, школы, народные магазины. Нужно знать, что означает на Кубе «народный магазин»! Ведь раньше лавки принадлежали работодателю, хозяину плантации, фабрики. Бедняк обязан был покупать все необходимое только у хозяина и притом втридорога, залезая в безнадежную кабалу. Сейчас в народном магазине государство продает крестьянину любые товары почти по себестоимости. Народный магазин — это революция.

Еще не был снесен бульдозерами, но доживал свой век страшный район трущоб на окраине города Сантьяго-де-Куба. Район назывался Мансана-де-Гомес. Трудно представить себе более жалкие лачуги. Они построены из кусков жести, картона, ржавых листов железа, обломков полусгнившей фанеры, подобранной на свалке. Жившие в этих лачугах люди — преимущественно негры и мулаты — не смели мечтать об иной жизни. Здесь они существовали без водопровода, без света, без врачебной помощи, среди гниющих отбросов и нечистот, здесь умирали их дети от голода и эпидемий. Но пришла новая жизнь! Рядом с Мансана-де-Гомес вырос и продолжает расти новый поселок. Его назвали «Виста аллегре», что означает «радостное зрелище», «радостный вид». Мы снимали, как люди целыми семьями покидали лачуги, переходили в новые дома, неся на руках детей и свои жалкие пожитки. Вася Киселев снял кадр, который, наверное, запомнили все зрители фильма «Пылающий остров»; перед тем как покинуть свое жилище, глава семьи подошел к лачуге, уперся плечом в стену, толкнул, и жалкое «здание» с грохотом рухнуло, рассыпавшись в прах. А люди, не оглянувшись на поднявшееся облако пыли, ушли в Виста аллегре, где ожидал

их новый домик с электричеством, с газовой плитой, душем и цветником. И оператор пошел за ними, он вошел в новый дом, снял счастливые лица людей, снял незабываемый кадр: белую поверхность газовой плиты ласково гладит черная рука негритянки... Нужно ли приукрашивать жизнь сегодняшней революционной Кубы, снимая фильм о ней?!

Таких домиков на Кубе построено уже тысячи Разумеется, многие семьи еще ждут своей очереди, ютясь в лачугах. Но каждый знает, что настанет и его день. А то, что построено,— гордость революции. Это очаги нового, в которых люди видят завтрашний день, действенную силу революции.

Там же, в Сантьяго-де-Куба мы сняли бывшие казармы Монкадо. Те самые, на штурм которых 26 июля 1953 года пошел Фидель со своими юными соратниками. Сражаясь в горах Сьерра-Маэстра, они поклялись превратить после победы эти казармы в школьный городок. Я видел фото: Фидель в расстегнутой на груди рубашке, с огромной сигарой во рту сидит за штурвалом огромного бульдозера, ломающего стены ненавистной крепости Монкадо. Мы снимали школьный городок имени 26 июля. Перед цветущим сквером, который разбит на бывшем плацу Монкадо, там, где Батиста принимал парады своих головорезов, теперь плакат: «ТОЛЬКО ДЛЯ ДЕТЕЙ!» А Виктор Котов записал на магнитную пленку щебет, смех сотен детей, резвящихся в перерывах между уроками на зеленой траве сквера.

На стадионе в Сантьяго-де-Куба мы снимали сбор народного ополчения. Это был большой день: бойцам Народной милиции впервые вручалось оружие. Как часто мне казалось на Кубе, что я снова в Испании, что не прошли 25 лет, которые отделяют нас от испанских событий. Особенно ощутил я это на стадионе в Сантьяго-де-Куба в этот жаркий воскресный день. Вспомнил казармы 5-го полка в районе Куатро Каминос в Мадриде, где вручали оружие необученным еще, но полным решимости сражаться рабочим и крестьянам. Вспомнил арену боя быков в Альбасете, заполненную шеренгами людей в шляпах, галстуках, макинтошах. Моросил холодный дождь. В Альбасете формировались батальоны интернациональных бригад.

На стадионе стоял неимоверный шум. Радиорепродукторы передавали марши и гимны, иногда голос по радио кричал: «Командир роты нефтеперегонного завода, со списками подойдите к машине штаба сбора!..», «Милисиано Педро Суарес, срочно подойдите к командиру вашего батальона!..» На стадион въезжали машины, с которых скидывали брезент и разгружали ящики с оружием. Появление каждого грузовика встречалось восторженными криками.

— Патриа о муэрте! — взволнованно, иногда шепотом произносил каждый, кто брал в руки новенькую автоматическую винтовку. Не было торжественных речей, церемониальных маршей. Стояла ясная погода, и со стадиона отчетливо видны были голубые вершины Сьерра-Маэстры. Тысячи смелых, сильных людей собрались здесь не для речей, не для парада. Они пришли, чтобы оглядеть свои ряды, взять в руки оружие, чтобы еще раз, взглянув в глаза друг другу, проверить свою готовность к бою.

Это было рождением новой вооруженной силы кубинского народа, рождением армии отпора врагу, армии защиты завоеваний революции, защиты осуществленной мечты.

Буэнавентура — добрая судьба

В Сьерра-Маэстре темнота наступает быстро. Сразу после захода солнца. Поэтому всадник там, где тропа была не очень крута, понукал усталого коня, осторожно ступавшего по каменистой гальке, осыпавшейся под его копытами. За спиной у всадника сидел малыш, на вид лет восьми. Крепко держась за отцовский пояс с подвешенной к нему кобурой, из которой торчала рукоятка огромного старинного барабанного «кольта» сорок пятого калибра, парень широко раскрытыми глазами удивленно глядел на новый большой мир, впервые раскрывающийся перед ним.

Наступал один из тех фантастических закатов Сьерра-Маэстры, когда солнце, окунаясь в розовую, синюю, оранжевую вакханалию клубящихся облаков, заливает сказочным заревом вершины гор и бескрайнюю долину, раскинувшуюся зелеными морями сахарного тростника.

Всадник остановил коня на остром гребне холма. Как на постаменте стоял здесь вздыбленный ржавый танк с рваными пробоинами в броне. Американский тяжелый танк «Шерман» был подбит войсками армии Фиделя Кастро. Здесь деморализованные полчища Батисты пытались американской броней преградить путь батальонам революции, выходящим из легендарной Сьерра-Маэстры на оперативные просторы острова Кубы.

На всаднике широкополое сомбреро, крестьянская рубашка, заправленная в белесые, когда-то синие с розовой строчкой штаны «джинсы». К ботинкам пристегнуты шпоры с пятиконечной позванивающей звездочкой.

Около американского танка состоялось первое наше знакомство с крестьянином, направлявшимся в долину из далеких высот Сьерра-Маэстры, и с его сыном — веснушчатым робким мальчиком с поэтическим именем Буэнавентура, что означает «добрая судьба». Мы встретились на холме, откуда открывался вид на местечко Лас-Мерседес, похожее на кадр из ковбойского фильма, и дальше на широкую

долину, у входа в которую раскинулся школьный городок имени Камилло Сьенфуэгоса.

В трудные годы сражений в Сьерра-Маэстре ночами, на холодной земле, в боях и между боями воины революции мечтали. Они мечтали о свободе, мечтали накормить голодных, мечтали раскрыть двери тюрем, мечтали обучить грамоте крестьян. Тогда же родилась мечта о школьных городках, в которых тысячи крестьянских детей получат знания.

Сбылись мечты бородачей Сьерра-Маэстры. Сотни километров проехали мы по дорогам Кубы, и в каждом селе, в каждом городке светились здания новых школ. Их строили — так было решено — солдаты. Строили те, кто сражался и победил. Те, кто мечтал об этих школах в трудные годы борьбы. Руками солдат и офицеров Повстанческой армии был построен и чудесный школьный городок в предгорьях Сьерра-Маэстры. Его назвали именем погибшего героя революции, соратника Фиделя, одного из тех двенадцати, кто уцелел после высадки с «Гранмы», — именем Камилло Сьенфуэгоса. В городок привезли из горных деревень сотни крестьянских детей. В этот городок направлялся и встреченный нами около разбитого американского танка всадник с маленьким Буэнавентура.

Два дня провели мы в этом светлом городке, построенном по проектам талантливых архитекторов, построенном руками солдат революции. Городок запроектирован на двадцать тысяч детей. Сейчас в нем живут и учатся около тысячи ребят. Многие из них тоже сражались в Сьерра-Маэстре. Нас познакомили с хрупким мальчиком. Его здесь называют «барбудо» — потому что он носит волосы, спадающие на плечи. Его зовут Игнасио Педро Куртинио, он вырос в горах, его отец погиб в боях у Сьерра-Маэстры, и он стал связным в повстанческих войсках. Не раз он виделся и беседовал с Фиделем, однажды выполнил личное боевое поручение Кастро. Сейчас Игнасио десять лет. Товарищу его Роберто Агилляру тоже десять лет, он был связным в войсках «второго фронта» Рауля Кастро. Он побойчее застенчивого Игнасио и охотно рассказывает, как «примкнул к революционным войскам», как пробирался через линии войск Батисты.

Буэнавентура простился с отцом. Глазами, полными слез, долго глядел он на дорогу, по которой удалялась фигура всадника. А час спустя мы снова увидели малыша в толпе ребят. Он звонко смеялся, бегая за мячом по спортивной площадке.

Маленький Буэнавентура стал героем нашего фильма «Пылающий остров». С кадра, в котором мальчик с отцом на коне спускаются в долину, направляясь в школу, мы начинаем в картине рассказ о революционной Кубе. Пытливо смотрит веснушчатый паренек в зрительный зал, в большую

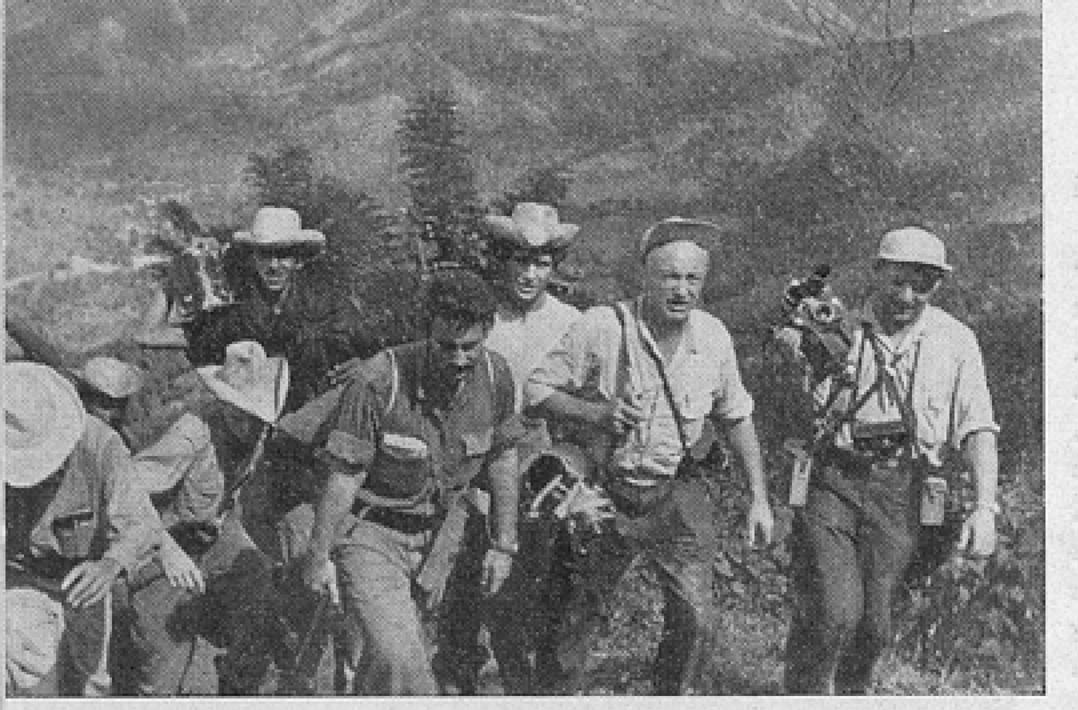


Буэнавентура

жизнь, открывающуюся перед ним. «Мы расскажем тебе, Буэнавентура, о твоей стране, о прекрасном острове Куба... смотри и слушай...». Так начинается фильм. А на протяжении картины не раз возникает лицо мальчика, удивленно и с надеждой смотрящего на свою страну, на Фиделя, на суровых воинов, стоящих на страже завоеваний революции. Судьба мальчика — это будущее острова Свободы. И поэтому не случайно героем фильма стал кубинский мальчик из легендарной Сьерра-Маэстры с символическим именем Добрая судьба.

Где сражались воины Фиделя

День за днем проходили в напряженной работе. Одну за другой отправили мы в Москву несколько партий материала. Снято уже более пятнадцати тысяч метров пленки. Каждый раз с тревогой ждем из Москвы телеграмм — подумать страшно, что вдруг хоть одна посылка пропадет в пути. Восстановить, переснять что-либо просто невозможно. Каждый эпизод неповторим. Каким, к примеру, трудным был наш с Киселевым поход в горы Сьерра-Маэстра. По крутым тропам, размытым ливнями, мы шли там, где проходили воины Фиделя, ночевали там, где некогда лагерем стояли повстанческие отряды. Памятные, священные для каждого кубинца места! Теперь на этих тропах мы встречали и снимали других солдат — солдат армии просвещения. Батальоны юных энтузиастов, учителей-добровольцев проходят в горах тренировку на выносливость, стойкость, мужество. На Кубе закон: кто хочет стать народным учителем, должен пройти все испытания, через которые прошли бойцы Повстанческой армии, сражавшейся в этих горах.



В. Киселев и Р. Кармен с группой кубинских друзей в горах Сьерра-Маэстра

Диплом народного учителя завоевывается в горных походах, восхождениях на пик Туркино — самую высокую точку Сьерра-Маэстры. Ночлег в гамаке, простая пища, труд, занятия. Как подружились мы там в горах с чудесными парнями и девушками! Мы восхищались их благородной самоотверженностью. В долгие вечера мы отвечали на миллионы их вопросов о жизни в Советском Союзе.

Базой нашей киногруппы была большая животноводческая ферма Сан-Франсиско, расположенная недалеко от городка Мансанилья. Отсюда мы ежедневно мчались на плантации, в кооперативы, на сахарные заводы, возвращались вечерами обгоревшие, запыленные, измученные, вваливались на веранду нашей гасиенды и, поужинав, принимались за чистку аппаратуры, перезарядку пленки, за дневники, прослушивание записанных за день фонограмм, составление планов на завтра. Ложились поздно ночью, чтобы задолго до рассвета снова мчаться на запыленном «джипе».

Шефствовали над нами работники ИНРА — Национального института аграрной реформы. Один из наших «шефов» — молодой капитан Агиллеро Барейра — совсем недавно сбрил выращенную в Сьерра-Маэстре бороду. Сейчас он занимает пост заместителя начальника ИНРА всей провинции Ориенте. Мы ехали на новую свиноферму, которую он хотел нам показать. Свой «джип» он вел с бешеной скоростью, то и дело показывая в стороне от дороги на новые склады, поселки, стройки. «Это мы строим... это мы построили...» — с гордостью говорил он. Оказалось, что и асфальтовая магистраль, по которой мы неслись, тоже построена недавно. «Где почерпнул он,— думал я, глядя на юное лицо с живыми глазами,— опыт организатора, умелого хозяина, смело, с большим размахом руководящего делами сельского хозяйства целой провинции?» Он не расстается с автоматом. Привычка, сказал он, от которой еще, пожалуй, рано отвыкать...

Притормозив, он направил машину в сторону от дороги, и вскоре мы увидели панораму стройки.

— Вот и наша новая свиноферма,— сказал он и повел нас к рядам почти готовых, растянувшихся на сотни метров строений.

— Взгляните на эти земли,— сказал Агиллеро, делая округлый жест рукой,— здесь недавно была пустошь, а теперь уже поспевают кормовые культуры, заблаговременно посаженные. Через семнадцать дней наши свинарники будут готовы, к тому времени поспеют на полях корма, и в этот же день сюда будет доставлено пятьсот свиноматок, подрастающих в другом таком же хозяйстве.

— И все в назначенный день? — недоверчиво спросил я его.

— Даже в определенный час. Иначе не может и не должно быть,— уверенно сказал он.— А там за холмом уже заканчивается строительство жилого поселка для рабочих фермы и строительство птицефермы. А эти бульдозеры продолжат строительство дороги до моря, где мы строим народный пляж...

Да, это уже не мечты. Это — кубинская революция в действии, думал я, революция, проникающая во все поры жизни народа, завоевавшего свободу в долгой и трудной борьбе.

— А вас, капитан,— спросил я,— кто научил вас всему этому?

— Сьерра-Маэстра,— ответил он, задумчиво глядя на синеющую вдали горную гряду. И прибавил: — Революция.

Легендарная «Гранма»

Одним из трудных эпизодов нашего фильма был эпизод, отражающий историческую веху кубинской революции — высадку с «Гранмы». Да, мы решили восстановить этот эпизод, вопреки принципам ортодоксального документализма, которым, кстати говоря, автор этих строк никогда не изменял и убежден, что описываемая съемка ни в какой мере не является изменой этим принципам. Высадка с легендарной «Гранмы» в истории кубинской революции не менее значительна, чем штурм Зимнего в истории нашей революции. Необходимость воссоздать этот эпизод была настойчиво продиктована стремлением отразить в нашем фильме основные этапы борьбы кубинского народа. Но не прозвучит ли это фальшиво в стыке с документальными кадрами?

Рискованно, опасно. Однако все зависит от того, как это будет снято, какое место найдет в фильме этот эпизод, восстановить который мы задумали, еще готовясь к поездке на Кубу, работая над сценарием. Итак, решено — снимаем.

Первое условие — строжайшая документальность в мельчайших деталях. Подолгу беседовали мы с

участниками высадки, с теми, кто рядом с Фиделем шел сквозь штормы на «Гранме» из Мексики, кто остался жив и прошел через боевые испытания Сьерра-Маэстры. Как были одеты люди? Как вооружены? В скольких метрах от берега остановилась шхуна? Прыгали с борта или спускались по канату? Как шли по воде? Как пробирались через болото?.. Мы обследовали весь путь по болоту от места высадки до твердого грунта. Здесь мы воочию убедились, как трагически не повезло героям «Гранмы». Если бы они пристали к берегу хоть километром восточнее, они не попали бы в эту дьявольскую ловушку, ступили бы сразу на твердую землю, ушли бы в горы. Военное командование оказало нам всемерную помощь, «Гранма» и отряд солдат, которому предстояло участвовать в съемке, прибыли на место исторической высадки. Готовились тщательно, в течение нескольких дней.

Рядом с нами были кубинские кинооператоры. Солнце еще не взошло. Мы стали снимать, когда стрелка экспонометра едва начала реагировать на легкий, возникающий свет туманного утра. От «Гранмы», стоящей невдалеке от берега, по грудь в воде потянулась цепочка людей, несущих над головами оружие, ящики с боеприпасами. Вся эта сцена проходила в пастельной дымке предутренней голубизны. Свинцовая вода, воздушный силуэт корабля, люди...

Как радовались мы впоследствии, когда участники высадки говорили нам, что наши кадры точно передали всю атмосферу события. Съемкой этого эпизода мы снова решили для себя творческую проблему права художника-документалиста на восстановление факта, закономерности, а порой и необходимости подобного приема. Чувство меры и такта — вот что необходимо в таких случаях. Всего лишь два плана этой съемки включили мы в фильм, чтобы дать возможность зрителю ощутить обстановку того туманного утра, представить себе подвиг восьмидесяти двух кубинских патриотов, положивший начало новому этапу революции. Всего лишь два плана! И у зрителя — это проверено — не возникает вопроса: а был ли тогда на «Гранме» кинооператор? Зрители восприняли этот эпизод в контексте с обрамляющими его документальными кадрами. Мы своей цели достигли.

Но как передать трагическую трудность преодоления отрядом Фиделя непроходимого болота, поросшего густой сетью корней, сквозь которые, кажется, и змея не проползет? Солдаты пробирались через эту преграду, утопая по колено в вязкой жиже, ломая ветки, падая, карабкаясь, проваливаясь по грудь в ямы. Но мы этого не сняли. Чрезмерная реалистичность подобного эпизода лишала его правдоподобия. И тогда мы решили переложить повествовательную нагрузку на... звук. Виктор Котов с микрофоном шел за солдатами, полз рядом с ними, записывая треск ломаемых ветвей, тяжелый вадох, шум падающего тела, хлюпание болотной грязи. А потом пошел по болоту с камерой оператор Киселев. Он пробирался через переплетения корней, увязал в грязи. Камера «Конвас» качалась в руках оператора, валилась, поднималась вместе с ним. Пленка безостановочно шла, отражая смертельную трудность этого пути, где когда-то каждые несколько шагов отмерялись смертью одного из героев — соратников Фиделя.

Так решили мы в фильме эпизод высадки с «Гранмы». И с каким нетерпением ждали мы момента, когда смогли наконец — уже в Москве — просмотреть этот материал. Кстати, находясь на Кубе в течение трех с половиной месяцев и сняв более двадцати тысяч метров пленки, мы не видели ни одного кадра на экране. Мы имели возможность лишь мысленно «монтировать» снятые эпизоды, складывать их в стройный ряд в уме, мучительно вспоминать каждую снятую деталь, штрих, запечатленный иногда на ходу.

До свидания, Фидель!

В один из вечеров мы после большого рабочего дня, утомленные и довольные проведенными съемками, сидели на веранде нашей гасиенды в Сан-Франсиско. Дымя ароматными «гаванами» и потягивая из запотевших стаканов ледяное пиво, мы слушали звон цикад. Откуда-то доносилась тихая песня под аккомпанемент гитары, из-за пальм выползала огромная желтая луна. Вдруг двор озарился ярким светом автомобильных фар, послышался шум моторов,

На первомайской демонстрации в Гаване в 1961 г. (Снято с трибуны)





Советские кинематографисты Р. Кармен и В. Киселев в гостях у Фиделя Кастро

и около веранды остановилось несколько машин. Через минуту раздался громкий знакомый голос, и сразу стало тесно на веранде, когда через порог шумно шагнул, снимая на ходу с плеча автомат, Фидель Кастро.

— А мне сказали, что вы здесь,— загремел он,— если не возражаете, вместе поужинаем! Пожалуй, мы и заночуем здесь с вами.

За простым крестьянским ужином — поджаренные куски мяса с черной фасолью, крепкий кубинский кофе — было шумно и весело. Он неутомим, этот огромный бородатый человек. Всю прошлую ночь, как оказалось, он не сомкнул глаз, совершая долгий путь на автомобиле по провинции Ориенте. Он увлеченно рассказывал о сельских кооперативах, о людях, с которыми встречался. Говорил об американской базе Гуантанамо, которая находится здесь, в Ориенте. Он притих только, когда зашел разговор о высадке с «Гранмы». И вдруг подперев руками подбородок, он начал рассказ. Незабываемый рассказ, который продолжался около двух часов. Он всегда будет перед моими глазами, Фидель, его нахмуренный лоб и сосредоточенный, словно устремленный в прошлое, взгляд. Всегда буду слышать тихий, хрипловатый, проникновенный его голос. Он рассказал все, начиная с Мексики, о заготовке оружия и сколачивании группы — восемьдесят два человека, о предателе, который чуть не загубил все дело, и т. д. Он рассказал, как при погашенных огнях «Гранма» выскользнула из мексиканского порта в открытое море, как семь суток трепал ее жестокий шторм. Рассказал о трагической высадке, когда они попали в непроходимое болото, как их обнаружили, преследовали. Рядом с ним сидел, изредка кивая головой, командующий вооруженными силами провинции Ориенте Калисто Гарсиа — один из двенадцати оставшихся в живых участников высадки с «Гранмы». Счастливая мысль осенила Виктора Котова: в самом начале рассказа он включил магнитофон и записал это неповторимое повествование.

Фидель кончил, словно очнувшись от сна.

— Вот и все,— улыбаясь, сказал он.— Вот так это происходило. Я не утомил вас?

А на утро он мчался на «джипе». Следом неслись мы. Где только мы не побывали за этот день! Он часто останавливался на полях, на фермах, к нему подбегали люди, он подолгу беседовал с крестьянами, со строителями, с рыбаками в их новом чудесном городке. На всем пути, как волна, неслось навстречу и вслед его «джипу»: «Фидель! Фидель!..»

Потом мы сели в самолет. Около двух часов с небольшой высоты он внимательно осматривал земли вновь организованного большого хозяйства «Гранма», расположенного вблизи от места исторической высадки.

— На днях сюда придут сорок советских тракторов,— сказал он нам,— обязательно снимите!

А потом снова мчался по дорогам, и, когда солнце уже клонилось к горизонту, мы поняли, что его неудержимо потянуло туда. К месту высадки.

Через непроходимое болото, по которому пробирались под огнем восемьдесят два человека, теперь проложена узкая тропа. Все, кто приехал с Фиделем, словно сговорившись, оставили его одного. Он медленно пошел по тропе, задумчиво подняв навстречу теплому морскому ветру голову, глядя туда, где когда-то в море стояла на рассвете маленькая легендарная шхуна. Он прислушивался то ли к своим мыслям о памятном дне, то ли к далекому гулу тракторных моторов, доносившемуся с полей хозяйства «Гранма».

Мы сняли Фиделя Кастро, задумчиво шагающего по этой тропе, которую народ называет сейчас «дорогой свободы».

Уже село солнце, уже нервничали пилоты, глядя на темнеющее небо и не решаясь прервать беседу с окружившими его людьми. А он, как всегда, спорил, бушевал, смеялся, увлеченно говорил о новых домах, о тракторах, о школьном городке...

Самолет уже в полной темноте взмыл в небо. Люди кричали: «До свидания, Фидель!» Кричали туда, где, мигая зеленым сигнальным огоньком, самолет уносил беспокойного, могучего человека. Уносил бог весть куда в эту тревожную теплую кубинскую ночь.

Голубая лампа Наше пребывание на Кубе подходило к концу. Тяжело было расставаться с чудесным островом, с друзьями. Но надо спешить: в Москве, в просмотровом зале киностудии ждет нас снятый материал, ждет напряженная работа — монтаж фильма, который должен быть рожден в кратчайшие сроки.

Как сжималось сердце, когда, прильнув к иллюминаторам самолета, смотрели мы на уходящие в ночь огни милой, родной Гаваны. Снова океан, мерное гудение моторов. Покидаем Кубу. Выстоишь ли ты, смелая, удивительно прекрасная Куба, под натиском врагов? Неужели осмелятся они напасть на тебя, залить кровью твою землю?

Бермуды, Лондон, Москва, Лихов переулок... С какой жадностью окунулись мы в просмотр материала, как дорог каждый кадр, как близки образы людей, смотрящих с экрана, как упоительны были дни и бессонные ночи, проведенные за монтажным столом, когда рождался наш «Пылающий остров»!

Премьера фильма в Москве состоялась в дни, когда Куба громила американских наемников-интервентов на Плайя-Хирон. Десять тысяч зрителей-москвичей во Дворце спорта аплодировали бойцам народного ополчения, крестьянам, детям Кубы, неистовому Фиделю, говорящему с трибуны на площади Хосе Марти вечером на праздновании второй годовщины кубинской революции. Через несколько дней после премьеры мы с оператором В. Киселевым снова летели на Кубу с несколькими копиями готового, озвученного на испанский язык фильма «Пылающий остров».

Опять мы на земле Кубы. Нас окружают друзья.

Мы пытливо, пристально глядели на Гавану, на кубинцев, видели новое в облике людей, страны. Тяжелое испытание — вооруженная интервенция —

Кубинец





Бригадисты-добровольцы. Юные бойцы армии просвещения на площади Хосе Марти в день Первого мая

не прошло бесследно. Куба подтянута, люди стали строже, суровее, хотя и не утратили врожденной жизнерадостности, веселого задора. Разгром американских наемников-интервентов вселил в сознание кубинцев уверенность в своих силах. Кровь, пролитая на Плайя-Хирон, словно стучит в сердце каждого кубинца. Все они готовы в случае повторения удара стоять насмерть, защищая революцию.

А революция шествует смело, вдохновенно! 1961 год был назван «годом просвещения». Задача: к 31 декабря покончить с самым зловещим наследием прошлого — с неграмотностью. Как-то Фидель сказал, что если для выполнения этой задачи возникнет необходимость приставить учителя к каждому неграмотному, революция и на это пойдет.

И вот по призыву революции тысячи, сотни тысяч юношей и девушек пошли в деревни обучать крестьян грамоте. Это движение охватило всю страну. Мы с Киселевым задумали сделать киноочерк о бригадистах — так назвали на Кубе юных учителей-добровольцев.

Бывший фешенебельный курорт Варадеро. Здесь на побережье, в роскошных виллах и дворцах, ранее принадлежавших миллионерам-латифундистам и американским капиталистам, разместились тысячи бригадистов. Везде звенели их щебет, смех, слова строевой команды, везде шагали отряды с веселой, задорной песней. Две недели шли занятия в Варадеро. Здесь же они получали форму, учебные пособия, рюкзак и реликвию каждого бригадиста — голубую ацетиленовую лампу, которую он вечерами будет зажигать над крестьянским столом. Изображение этой лампы стало на Кубе символом просвеще-

ния. Так мы и решили назвать наш киноочерк: «Голубая лампа».

Как полюбили мы этих мальчишек и девчонок, многим из которых по двенадцать-тринадцать лет. Хрупкие, нежные горожане, едва вышедшие из детского возраста, пламенные энтузиасты-революционеры! С каким восторженным горением шли они выполнять свою благородную миссию! Мы с Киселевым направились вслед за ними в разные районы страны. В горах Эскамбрайя и в Сиенага-де-Сапата, где недавно проходили бои с интервентами, в каждом крестьянском доме мы находили бригадистов. Они были окружены любовью и лаской хозяев, стали равноправными членами крестьянской семьи — работали в поле, нянчили детей, стирали белье, рубили дрова, стряпали на кухне. А вечерами загоралась над крестьянским столом голубая лампа. Тысячи ламп горели на Кубе, сотни тысяч людей учились читать и писать. В канун 1962 года мир узнал о чуде, свершившемся на острове Свободы. Полностью была ликвидирована неграмотность. Куба стала единственной в западном полушарии, единственной на Американском континенте страной всеобщей грамотности!

Снова приближался день расставания с родной, милой Кубой. Незабываемыми останутся теплые встречи с друзьями — солдатами, кинематографистами, крестьянами, руководителями государства. Как реликвию будем мы хранить знамя кубинской революции, преподнесенное нашей киногруппе революционными организациями провинции Ориенте. Это было в городе Сантьяго-де-Куба на премьере нашего фильма в зале крупнейшего кинотеатра, переполненного бойцами Народной милиции, рабочими, крестьянами. Двери этого театра были раскрыты с раннего утра до поздней ночи, и прилегающие к театру улицы были заполнены автобусами, грузовиками, колоннами бойцов Повстанческой армии и Народной милиции. Посмотреть фильм ехали из дальних деревень крестьяне, шли строем солдаты, шли колонны школьников, студентов. Фильм смотрели его герои — народ революционной Кубы. Как ждали мы встречи с этими зрителями! В Гаване у нескольких больших кинотеатров целыми днями стояли длинные хвосты очередей — кубинцы стремились увидеть фильм о своей стране, созданный советскими кинематографистами.

Мадрид — Гавана

В день Первого мая над Гаваной было синее-синее небо и сотни тысяч людей заполнили площадь Хосе Марти. Над счастливой толпой реяли лозунги: «ДА ЗДРАВСТВУЕТ НАША ПЕРВАЯ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ!» Перед трибунами проходили многотысячные колонны ликующих людей, громом оваций встретила площадь бойцов героического 409-го батальона Народной милиции, громившего интервентов на Плайя-Хирон, громыхали гусеницами танки, шла артиллерия, на разукрашенных карнавальных колесницах плыли над головами людей «королевы красоты», шли дети, приехавшие из провинции Ориенте из школьного городка имени Камилло Сьенфуэгоса. Буэнавентура! Наш веснушчатый паренек! Вот уж не ожидали мы такой скорой встречи с героем нашего фильма! Он шел мимо трибуны, приложив ручонку к глазам, чтобы лучше разглядеть Фиделя. Он тоже не ожидал, что Фидель, просмотрев фильм, сразу же поедет в гостиницу, где остановились ребята, чтобы познакомиться с ним, с Буэнавентурой...

И вдруг над площадью, нарастая, ширясь, возникли могучие аккорды «Интернационала». Тысячи, сотни тысяч голосов подхватили революционный гимн. Пела Гавана. Пела Куба. На трибунах стояли и пели «Интернационал» ветераны республиканской Испании, посланцы Гватемалы и Чили, Италии и Бразилии, Советского Союза и Конго, Китая и Вьетнама. Пели на своих языках.

«Интернационал» звучал с невиданной силой, поднимаясь к небу, плывя над столицей революционной Кубы. Гром «Интернационала» гремел совсем рядом с берегами Соединенных Штатов Америки.

И я увидел слезы. Влажными глазами смотрел на озаренную солнцем площадь смуглый человек с глубоким шрамом над бровью, одетый в форму Народной милиции. Я знаю этого человека много лет. Солдат коммунистического 5-го полка, герой Гвадаррамы и Эбро, он продолжает борьбу на Кубе. Он уверен, что здесь он сражается за родные оливковые рощи Кастилии. Несколько дней тому назад он громил интервентов на Плайя-Хирон. Сейчас, стоя на трибуне, вместе с сотнями тысяч верящих в свою победу людей он со слезами надежды на видавших смерть глазах пел революционный гимн.



И. ВАЙСФЕЛЬД

Два Бюнюэля?

Имя испанского режиссера Бюнюэля неотделимо от истории мировой кинематографии — немой и звуковой. Недавно оно прозвучало с новой силой: на кинофестивале в Канне в 1961 году его фильм «Виридиана» отмечен высшей наградой.

Вскоре после Каннского фестиваля английский журнал «Сайт энд саунд» провел опрос кинокритиков разных стран с просьбой назвать десять лучших фильмов мира. Многие из опрошенных в числе других картин назвали фильмы Бюнюэля «Назарин» и «Виридиана».

Его работы тревожат умы, вызывают многочисленные отклики.

Один критик после просмотра «Виридианы» сказал: «Мрачно. Безысходно...»

Но многие не согласились с ним. Возник спор, который мне и хочется перенести на страницы печати...

•

Мне кажется, только тот, кто лучше нас знает условия жизни современной Испании, до конца может понять склонность Бюнюэля к натуралистически обнаженному изображению несчастий, ужасов, уродств.

Трудно, скажем, примириться с неизбежностью показа на экране язв прокаженного или свального греха, жалкого озорства старой проститутки или изнасилования юной послушницы.

Но если правомерность «кровавого» патологического натурализма может быть оспорена, то сама позиция, занятая Бюнюэлем в «Виридиане»,—позиция безжалостного обнажения правды во всем ее неприглядном обличии — кажется мне органичной и плодотворной.

Искусство Бюнюэля перекликается с высокими традициями испанской литературы и живописи. Вероятно, не думал об услаждении взоров зрителя Гойя, когда писал своего Сатурна (фреска из «Дома Гойи»). Безумные глаза, откинутая назад голова, руки, судорожно сжимающие жертву — ребенка, которого он поедает... Страшно и изображение старика. В отличие от Сатурна глаза старика совершенно спокойны, взгляд умиротворен, но и он пожирает людей. А «Пляшущий глупец» из серии «Диспаратес»! Фантасмагорическое изображение голов, чудовищ, которые выглядывают из-под рук глупца, ухмыляющегося, сильного, идиотически самодовольного, сверху вниз смотрящего на свою жертву — потерявшую чувства женщину. Не напоминает ли эта жертва юную Виридиану, когда ее терзают такие же ухмыляющиеся кретины среди роскоши аристократического дома... И то и другое рассчитано на то, чтобы внушить зрителю ужас...

Видимо, потребности самой действительности определяли стилистические приемы и Гойи и художника другой исторической эпохи и другого искусства — Бюнюэля.

Непримиримость позиции Бюнюэля, его неустрашимость объясняются жестокостью и силой врага— клерикальной олигархии, пытающейся удержать и увековечить свое влияние на массы.

У Виридианы есть, пусть и расплывчатая, но цель, надежда. Ее верования — свод христианских канонов. Преданная своим католическим наставникам, вступив в неравный поединок со злом, она гибнет. С начала и до конца картины она как бы идет по кругам Дантова ада.

Первое огромное потрясение — в доме дядюшки, к которому она приехала погостить перед постригом в монахини. Она едва не становится жертвой насилия, но и тот, кто впервые осквернил ее представления о доброте, чистоте, нравственности — дядюшка, —тоже гибнет: не выдержав моральной катастрофы, он кончает самоубийством.

В огромном опустевшем доме остаются надломленная, но еще не совсем потерявшая своей веры Виридиана, и ее кузен — олицетворение бездушия



Луис Бюнюэль

и цинизма. Он спокоен, сдержан, недеятелен — он уверен в правоте и неизбежном торжестве своей жизненной концепции, в силе единственной движущей пружины окружающего его мира — в силе денег. В отличие от кузена Виридиана необычайно беспокойна, нервно возбуждена, не уверена в себе. Теперь, когда она поселилась в богатом доме, ей представился случай помочь несчастным и голодным, накормить их, согреть теплом своего сердца.

Собранные вместе, нищие кажутся сначала однолико-серыми, словно жаждущими лишь впитать слова религиозного наставления, очиститься от скверны. Но когда на короткое время они остаются одни в замке, эти люди предстают перед зрителем, а впоследствии и перед Виридианой в совершенно другом свете. На экране вакханалия обжорства, распутства, похоти, насилий. Это не озорники и жизнелюбы вроде роллановского Кола Брюньона, не искатели жизненных истин и приключений Сервантеса, даже не обжоры из известной кинокартины «Частная жизнь Генриха VIII» с их неуемным темпераментом и веселостью. Нет, герои Бюнюэля иные. Он рисует картину ужаса, гниения, крайнего падения... В ногах у одного из персонажей этого фантасмагорического представления запуталась свадебная фата — олицетворение чистоты,—которую совсем недавно, по просьбе дядюшки, надевала Виридиана...

Старик и проститутка устраивают свое любовное ложе на полу, подле дивана, на котором лежит ребенок...

Когда возвращается Виридиана, она убеждается, что все ее надежды разрушены до основания: нет и не может быть ничего святого в этом страшном мире. И вот, словно пародируя начало картины, когда дядюшка только инсценировал насилие, чтобы заставить Виридиану остаться в его доме навсегда, Бюнюэль делает зрителя свидетелем настоящего, прямого насилия над Виридианой, насилия, происходящего на глазах у всех, на глазах у наблюдающего, но бессильного помочь ей кузена, по наущению которого в конце концов насильника убивает его же напарник. Виридиана снова спасена. Но если первое несчастье только надломило Виридиану, последующие — нравственно ее уничтожили.

Просто, с потрясающей силой передает Бюнюэль перерождение героини. Последняя сцена картины: кузен и его любовница-экономка — в дальней комнате замка; неожиданно входит Виридиана... молчание... Виридиана садится за карточный столик, кузен смотрит только на нее, кладет ладонь на ее безвольную руку, говорит, что знал — она обязательно придет к нему играть в карты...

Все трое живы. Но они мертвы.

Мертвы потому, что мертва идея, ради которой отреклась от действительности Виридиана. Иллюзорны были ее наивные мечты о том, чтобы словом божьим переделать человека, искалеченного всей системой жизни, в которой главенствующая роль

«Виридиана». Фернанда Рей — дядя Виридианы, Сильвия Пиналь—Виридиана



принадлежит католической олигархии. Виридиана слышит, видит, двигается, говорит, но это не человек, а призрак, лишенный душевного порыва, надежд. Как смерч уничтожает на своем пути все живое, так обесчещена, опустошена, иссушена Виридиана. Все надежды, все помыслы остановлены, трагически оборваны...

В своей картине Бюнюэль осуждает не того или иного героя, не наивную доверчивость Виридианы, не расчетливую, циническую силу кузена, не маразм нищих.

Он осуждает католическое мировоззрение, всю огромную и опасную для судеб человечества иерархическую систему католицизма.

Но что же сам утверждает художник? Видит ли он в жизни что-нибудь светлое, ради чего гибнут его герои? Ведь в финале «Виридианы» нет ни улыбки Кабирии, завершающей известную картину Феллини, ни облика юности, пусть только пунктирно обозначенного, но все же существующего в последних кадрах «Сладкой жизни» того же режиссера. И однако мне кажется, что в самом протесте Бюнюэля против того, с чем иногда мирятся даже честные художники капиталистических стран, как бы заключен призыв к иным человеческим отношениям — без религиозного лицемерия, без попрания человеческой личности, порождаемых современными деспотическими режимами типа Франко в Испании или Салазара в Португалии.

Так же как покоряет нас гиперболическая сатира Домье или Салтыкова-Щедрина, Свифта или Рабле, может покорять нас и искусство Бюнюэля.

Его картина показывает, казалось бы, невозможное: о с т а н о в и в ш у ю с я, р а з р у ш е н н у ю мысль. Но он разрушает мысль, опасную для мира, для Человека.

Сложная диалектика картин, подобных «Виридиане», заключается именно в том, что, показывая трагическое разрушение надежды, они о б ъ е к т и в н о зовут к осуществлению других надежд, действительно отвечающих интересам всего человечества.

Не случайно фашисты и клерикалы забрасывают грязью Бюнюэля. Они чувствуют, что этот художник с его жестоким реализмом в самой сущности своей чем-то духовно близок тем бесстрашным бойцам, которые осмеливаются разбрасывать листовки в Барселоне или организуют побеги революционеров из португальских крепостей...

Постепенное «прозрение» Бюнюэля становится особенно очевидным, если сопоставить «Виридиану» с другой его работой — созданным несколько раньше фильмом «Назарин».

В этой картине также рассказана история человека, свято верующего в истинность христианского мировоззрения. Героя «Назарина» жестоко преследуют, но он остается твердым, непреклонно верящим в правоту божественных идеалов. В финале мы видим его лицо — оно полно муки, но это лицо воодушевленного верой борца.

Конец «Назарина»— «оптимистичен».

Но не означает ли «оптимизм» «Назарина» утверждения иллюзорных надежд?

И не означает ли «пессимизм» «Виридианы» прощания Бюнюэля с фиктивными и фальшивыми идеалами?

Мелодраматический натурализм «Назарина» в значительной своей части банален.

В «Виридиане» же резкость, жесткость стиля, безжалостная, натуралистическая откровенность звучат как воплощение гневного пафоса бескомпромиссного художника.

Можно подумать, что эти две картины поставлены двумя разными художниками, двумя Бюнюэлями. Нет, он один, и творчество его отражает сдвиги в настроениях той части западной интеллигенции, которая длительное время находилась под устойчивым влиянием идеологии католицизма и теперь медленно от нее освобождается.

●

Уже после того как были набраны эти строки, на Каннском фестивале была показана новая картина Бюнюэля «Ангел истребления». При всем различии оценок и мнений все видевшие ее сходятся на том, что фильм этот, как и «Виридиана», направлен против духовного упадка современного буржуазного общества. Как видим, и сейчас, в свои совсем уж не молодые годы, Бюнюэль молод и мужествен, как никогда...

В спорах о кинокритике

1. «СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ИСТИНА В КРИТИКЕ?»

«Кинематографическая критика находится еще в доисторическом периоде» — не правда ли, радикальное высказывание? А вот еще несколько подобных: «Единственная вещь, которую я знаю о кинокритике, — это то, что она ни на что не нужна». Или так: «Плевал я на эволюцию критики!» И, наконец, резюме: «Бросьте в колодец всех кинокритиков Парижа, засыпьте его: ничто не изменится. Кино... продолжит свое существование».

Нет, это отнюдь не голоса режиссеров или сценаристов, сводящих счеты с задевшей их критикой. Все процитированное сказано самими критиками. Ферейдун Ховейда, Пьер Маркабрю, Морван Лебеск и их коллеги «саморазоблачаются» подобным образом на страницах «Кайе дю синема». Чем же вызван этот критический «шахсей-вахсей»?

Забегая вперед, следует сказать, что далеко не все из тридцати семи кинокритиков, высказавших на страницах журнала свои суждения о нынешнем состоянии, целях и возможностях французской кинокритики, придерживаются столь определенной позиции. Однако все они озабочены сегодняшним состоянием французской кинокритики. Разговор о задачах критики, о ее действенности, о методах анализа произведений киноискусства ведется сейчас не только во Франции. Этой теме, в частности, посвящена статья Яна Джарви в издающемся в Калифорнии журнале «Филм куотерли».

Нигилизм по отношению к кинокритике легко понять, если обратить внимание на цифру, приведенную кинообозревателем «Пари-пресс» Мишелем Обрианом: десять тысяч действующих французских кинокритиков! Быть может, цифра эта, ради удобства полемики, несколько и округлена, однако киноотделы есть, оказывается, даже в столь «высокоинтеллектуальном» издании, как «Нюдизм и здоровье». Кадры кинокритиков, по мнению Обриана, вербуются весьма элементарно: «всегда ведь нужно пристроить куда-то племянницу, которой не удалось выдержать экзамена на аттестат зрелости»(!) Шутки шутками, но, видимо, убеждение в том, что «о кино может писать каждый», стало серьезным врагом профессиональной кинокритики. «Кайе дю синема» без тени улыбки включает в свою анкету вопрос: «Считаете ли вы, что кинокритика должна поручаться людям, более или менее сведущим, наподобие их собратьев — литературных, музыкальных или гастрономических критиков?»

К чести большинства критиков, откликнувшихся на анкету журнала, следует сказать, что ответы их, как бы ни были они разнообразны, свидетельствовали об уважении к своей профессии. Мишель Обриан, советующий своим коллегам «не очень-то принимать себя всерьез», и Ги Алломбер из «Синематографи франсэз» со своей гастрономической параллелью—«нужно ли четыре раза пробовать говядину с морковкой, чтобы узнать, вкусна ли она!» — остались в печальном одиночестве.

Но одно дело критики, другое — редакторы и директоры газет, которым, как пишет тот же Обриан, не так-то легко внушить серьезное отношение к деятельности кинокритика. Поверхностное отношение рождает поверхностную, далекую от подлинного идейно-эстетического анализа кинокритику, к которой, по-видимому, и относится большая часть «филиппик», приведенных выше.

Впрочем, французские критики усматривают и оборотную сторону медали: критику эстетскую. «Сверхумничанье», «интеллектуальная мастурбация», напыщенные «метафизико-эстетико-философско-кинематографические» опусы едва ли не опаснее дилетантизма. Призывы «не видеть в критике лишь средство «эпатировать собратьев по перу» вряд ли случайны.

А что вообще может сделать критика? Способна ли она повлиять на кинопроизводство или на вкусы зрителя? Ответы довольно безрадостны. «Мне думается, никогда не удастся помешать публике смотреть плохой фильм»,— огорчается Жак Сиклие из «Кайе дю синема». «Утопия — утверждать, что можно воспрепятствовать успеху посредственных фильмов, которые нравятся публике»,— вторит Марсель Мартен. Не легче и на «втором фронте»: кинопроизводство и критика. Здесь гамма пессимизма еще шире. Жан Дютур («Каррфур») вообще не усматривает какого-либо смысла в деятельности критика. «Если художник допускает, чтобы на него оказывала влияние критика, какая бы она

ни была, это означает, что он плохой художник. Отсюда следует, что если критик влияет на какое-либо кино — это плохое кино». Вот и все: как говорится, выше головы не прыгнешь, сиди и занимайся только плохим кино.

Робер Бенэйн («Позитиф») не столь радикален, он констатирует: «Кино всегда опережало критику». Его примеры и в самом деле любопытны и доказательны: массовый зритель с триумфом принял «Приключение» Антониони и «Мариенбад» Рене, которые критика до сих пор считает фильмами для посвященных. Само кино — без критики — подняло вкус зрителя. И, словно подхватывая эту мысль, Ги Алломбер видит роль критики в том, чтобы уметь постичь в сегодняшнем кино ту «живинку», которая «хоть в чем-то идет впереди него».

Видимо, все же не очень полагаясь на свои возможности повлиять на развитие кино с помощью пера или пишущей машинки, многие французские критики взялись за кинокамеры. Из отрицания ими на страницах печати французского кино начала 50-х годов родилось утверждение ими же иного кинематографа, но уже на кинопленке. Вчерашние кинокритики — Шаброль, Трюффо, Годар — создали первые фильмы «новой волны». Но ничто не вечно. Андре Лабар прослеживает сегодняшний раскол между критикой и последующими работами бывших критиков — нынешних представителей «новой волны». Гребень «волны» уже спал. Не пора ли в таком случае взяться за камеры очередной плеяде «критиков критики»?

Разумеется, подобный метод критической деятельности весьма действен, но, к сожалению (может быть, к счастью?), доступен не каждому критику. И потому в поисках влияния на зрителя, в поисках воздействия на кинопроизводство критики снова и снова формулируют свои задачи, хотят определить критерии подлинной, «истинной» критики.

Более всего копья скрещиваются вокруг проблемы объективности. Благодушное высказывание «первый долг критика — объективность» сталкивается с непримиримой позицией: «фильм и его постановщик — или союзник, или враг», «только машина может быть объективной, но электронный критик пока еще не изобретен». Надо сказать, что большинство критиков отрицают какую-либо возможность «чистой» объективности как в политическом, так и в эстетическом аспекте, хотя кое-кто из них и сожалеет об этом. Вот некоторые из мнений: «нельзя воспрепятствовать людям реагировать соответственно их идеологическим и моральным убеждениям» (Раймон Баркан); «помимо критика как такового всегда есть человек, который говорит о себе, о своих вкусах, настроениях, взглядах» (Пьер Маркабрю). Анри Ажель, признавая «антагонизм» между правой и левой критикой, считает все же, что «было бы несомненным прогрессом, если бы все критики деполитизировались в своих убеждениях». Лучше всех, пожалуй, ответил на это прекраснодушное высказывание Мишель Капденак из «Леттр франсэз»: «В нашем обществе — капиталистическом — не могут существовать абсолютные художественные критерии, так же как и абсолютная объективность... Никакая кинематографическая теория не может разрабатываться вне связи со своим социальным и идеологическим содержанием».

Но одно дело объективизм, против которого так убедительно выступают Мишель Капденак, Самюэль Лашиз («Юманите»), Франсуа Морэн («Юманите-диманш») и другие прогрессивные критики, а иное дело художническая объективность. Признавая критику уделом художника, обладающего собственным опытом, индивидуальным мышлением, политическими убеждениями, многие критики считают все же возможными поиски объективных критериев для оценки художественного произведения.

Именно такой смысл вкладывает в понятие объективности Ян Джарви, который так и назвал свою статью в «Филм куотерли» — «На пути к объективной кинокритике»—и даже наметил этапы этого пути. Суть их сводится к попыткам приложить к разбору явлений киноискусства научную методологию: попытаться каждый раз аналитически доискиваться причин воздействия того или иного эпизода или кадра; систематизировать этот анализ, договориться о единой терминологии и едином предмете обсуждения при полемике в среде критиков; отметить если не позитивные, то сначала хотя бы негативные критерии хорошего фильма (чего не должно быть); анализировать творчество каждого мастера кино в общем ряду его работ и т. д. Речь идет, таким образом, о подлинно серьезном анализе фильма. Джарви особенно подчеркивает недостаточность общих формулировок типа «о чем фильм и в чем его идея» и доказывает необходимость раскрывать читателю разницу в воздействии на него самой темы (ч т о показано в фильме) и таланта художника (к а к достигнуто это воздействие). Исследование творческого процесса создания фильма Джарви противопоставляет эстетическим оценкам типа «это красиво» или «это хорошо».

Проблема соотношения при анализе фильма его социально-политической характеристики и эстетического разбора также занимает немалое место в полемике. В наши дни уже нелегко отвергать необходимость социального анализа. Более того, Марсель Мартен прямо пишет об опасности «возведения в абсолют» чисто эстетических понятий, что приводит, в конце концов, «к критике справа, ибо стремится все оправдать лишь исключительно с

формальной точки зрения». Это не означает, разумеется, того, что критика не должна уделять внимания вопросам формы. «Правильно осуждают формализм, — пишет Ферейдун Ховейда. — Но порой забывают о том, что он... презирает форму, отделяя ее от смысла. Мало поднять свой голос против атомного самоубийства или против войны: надобно создать такое произведение искусства, которое могло бы взволновать, встревожить зрителя и заставить его задать себе ряд важных вопросов».

...Растревожить зрителя, заставить его задать себе ряд вопросов — не в этом ли задача настоящей критики? «Существует ли истина в критике?» — тревожно спрашивает Франсуа Вейерган и находит ее в неуспокоенной мысли, страстных вопросах, обращенных и к произведению киноискусства и к самому себе — полезен ли я? Когда Марсель Мартен пишет, что «недостойно капитулировать перед дурными вкусами без борьбы, не разоблачив посредственность и глупость», когда Жан-Луи Бори («Ар») утверждает, что задача критики — «бороться за благородное искусство против тех фильмов, которые лишь способствуют хорошему пищеварению в субботний вечер»,— с ними трудно не согласиться. И наоборот, не хочется верить в искренность Пьера Маркабрю, сравнивающего критика со счетчиком Гейгера: «... он звонит, когда проходит мимо фильма того или иного рода, и его клиенты уже знают, что им думать по этому поводу. Это только сигнал и ничего более». К счастью, подобных высказываний немного.

...Мы начали этот обзор с высказываний, отрицающих кинокритику вообще. Мы продолжили его, попытавшись выяснить, какую именно критику разят нигилистические молнии. Справедливости ради необходимо уточнить, что гораздо чаще можно встретить твердую убежденность: искусство нуждается в критике, открывающей творчество художника широкой аудитории. «Искусство испытывает жизненную необходимость в критике. Без нее оно не может существовать»,— пишет Жан Душе в «Кайе дю синема». «Критика — это искусство любить»,— заявляет он. Об этом же, о любви к своему делу, к великому искусству кино, о желании передать эту любовь читателям и зрителям пишет Ян Джарви. Но, думается, наиболее точное определение самих основ деятельности кинокритика дал Самюэль Лашиз из «Юманите». «Главное достоинство кинокритика — любовь к людям. Всякий критик не гуманист — бесплоден. Кино — искусство, предназначаемое миллионам людей. Не знать их желаний, радостей и горестей — значит укрыться в башне из слоновой кости. А кино делается не для критиков, но для зрителей».

Л. Г.

Этот обзор был уже написан, когда мы получили майский номер английского журнала «Филмз энд филминг», значительная часть которого также посвящена проблемам кинокритики. В дополнение к нашему обзору мы перепечатываем (с небольшими сокращениями) статью главного редактора «Филмз энд филминг» Питера Бейкера, а также высказывания о кинокритике нескольких крупных мастеров кино, помещенные в том же номере журнала.

2. Питер БЕЙКЕР

ОБ АНГЛИЙСКОЙ КИНОКРИТИКЕ

В настоящее время в Англии насчитывается более ста мужчин и женщин, зарабатывающих на жизнь критическими статьями по вопросам кино... И, вероятно, многие сотни людей пытались обеспечить себе пропитание таким же образом, но... потерпели неудачу. Ибо на Западе каждый автор знает, что будет сыт только в том случае, если сумеет угождать своим читателям. Поскольку каждый кинорежиссер на Западе кормится, угождая своей публике, то, следовательно, критик, игнорирующий публику кинорежиссера и свою собственную, рискует погибнуть.

Грубо говоря, все мы — критики — куплены. Но это не значит, что все мы — бесчестны.

Долго ли смог бы Дик Ричардс продолжать писать критические статьи для четырех с половиной миллионов читателей газеты «Дейли миррор», если бы он, например, сказал, что фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» даст им гораздо больше, чем последняя комедия с участием популярного актера Питера Селлерса? Или как реагировали бы, например, наши собственные читатели, если бы авторы нашего журнала усомнились в том, что любая проделка из популярной комической серии «Продолжай...» лучше «Золотой лихорадки», или в том, что ББ* как актриса лучше СС (Симона Синьоре, с вашего позволения!)?

И, наоборот, если какой-либо критик имеет широкую аудиторию, из этого вовсе не следует, что он будет непременно избегать случая сказать своим читателям, что фильм, кажущийся на первый взгляд «популярным», на самом деле плох.

Хотя английские критики единодушно осудили фильм «Царь царей», им все же не удалось удержать большую часть своих читателей от соблазна пойти посмотреть этот фильм.

Самый вопрос о том, должен ли кинокритик отговаривать своих читателей от поддержки плохого и призывать их поддерживать хорошее, является

---

* **Брижитт Бардо.** (*Примечание ред. «Искусство кино»*).

важнейшим в холодной войне между прессой и кинокомпаниями.

Для любого читателя местной газеты должно быть очевидным, что еженедельная киностраница почти без исключения заполнена «дутой» рекламой тех кинопрограмм, которые проходят в данное время на экранах. Если местная газета начнет критиковать фильмы, она быстро утратит симпатии тех, кто эти фильмы рекламирует. Мало кто из редакторов местной газеты сохранит свое место, если они лишат владельца газеты доходов от рекламы.

Как часто приходилось журналистам слышать елейные интонации в голосе человека, занимающегося рекламой фильма: «Вы, разумеется, вольны говорить то, что думаете, но моя компания, в свою очередь, вольна публиковать рекламные материалы когда и где ей захочется. Вы, я уверен, понимаете, что нам нет смысла платить за место в газете для того, чтобы писать о том, как хорош фильм, если вы на той же странице будете говорить всем, что вам фильм не понравился». Метод «бархатной перчатки».

Хороший издатель посоветует своему редактору послать представителей кинокомпаний куда-нибудь подальше. Но не все на свете всегда хорошо, и не всегда хороши все издатели.

Люди в «бархатных перчатках» пользуются избитыми приемами, стараясь обеспечить хорошие рецензии для продукции своих компаний. Они заваливают письменный стол критика ворохами банальных «рекламных историй» и фотографий, восхваляющих фильм. Они организуют закрытые просмотры для прессы (во время которых раздают дополнительно «рекламные истории»). Они никогда не упускают случая устроить после просмотра весьма обильные коктейли или завтраки (на которых «рекламные истории» фигурируют хотя бы на бумажных салфетках). Я слышал даже, что некоторые критики получают ящики виски к рождеству, или на свой день рождения, или же по случаю того, что «эпидемия гриппа временно лишила их возможности посещать свой клуб».

К сожалению, люди «в бархатных перчатках» почему-то забывают устраивать для прессы просмотры некоторых фильмов, обладающих подлинно художественными достоинствами. Это может произойти с фильмом зарубежного производства, если он к тому же не находится в руках хорошо организованной прокатной компании, которая могла бы помочь ему пробить себе дорогу; это может случиться, если фильм — английский, но сделан с таким маленьким бюджетом, что никто не боится потерять на нем деньги, и, наконец, если люди «в бархатных перчатках» не понимают фильма и поэтому не могут сочинять о нем «рекламных историй».

Возможно, что я излишне упростил отношения между кинопромышленностью и критиками. Я знаю, что существуют некоторые специалисты по рекламе, которые поощряют честную и осведомленную критику; и критик благодарен за это и им самим и тем компаниям, которые они представляют. Но факт остается фактом: критики стоят ближе к публицистам, нежели к людям, которые фактически создают фильмы. И по-прежнему именно «хроникер» или «репортер, пишущий о зрелищах», встречаются с творческими работниками и пишут об их работе и личной жизни. В потоке незначительных пустяков, выдаваемых большинством наших английских газет за новости, мелькают главным образом заголовки, посвященные личной жизни, а не общественно-полезному творчеству, и именно этот факт расширяет пропасть между теми, кто создает фильмы, и теми, кто пишет на них рецензии.

Я не хочу сказать, что критику необходимо сначала побродить вместе с Тони Ричардсоном по трущобам во время съемок, или повстречаться с Мерилин Монро в известном ресторане Клэридж, прежде чем он или она сможет сказать, является ли фильм удачей или неудачей в художественном отношении. Однако взаимное понимание профессиональных проблем было бы полезным.

Я, например, часто раздумываю над тем, представляют ли себе создатели фильмов, что серьезная, настоящая критика — это далеко не доходная профессия, во всяком случае в Англии.

Критик, постоянно сотрудничающий в газете с тиражом в несколько миллионов экземпляров, вполне может зарабатывать свои две тысячи в год и больше. Зато внештатный сотрудник «Таймс» или радио «Би-Би-Си» едва ли получает свыше пяти гиней.

Следовательно, с точки зрения простой экономики, кинокритика — это профессия дураков или святых. Мне хотелось бы думать, что все мы — святые, потому что перед талантливым писателем всегда стоит действительно сильное искушение «продаться».

Нельзя отрицать, что столь скудно вознаграждаемая профессия либо имеет тенденцию привлекать к себе неудачников (людей, стремившихся в прошлом попасть в число творческих работников кино или некогда надеявшихся стать иностранными корреспондентами ежедневных газет), либо она вынуждает критиков совмещать два или три рода деятельности одновременно (многие критики не без выгоды пишут также пьесы или романы; значительно менее благоприятно, если им приходится дополнительно работать в качестве авторов объявлений в рекламных агентствах или продавцов в большом универсальном магазине «Хэрродс»).

Со своей стороны, кинематографисты не предъявляют, разумеется, чрезмерных требований, рассчитывая на то, что любой человек, критически анализирующий их творчество, хорошо знает кинематографию. И они, видимо, имеют право знать, кто же их критикует. Анонимность, безусловно, представляет собой полную противоположность тому, чем, по существу, должна быть критика. Редактор отдела искусства газеты «Таймс» говорил мне, что анонимность их критиков стала традицией («важнее всего то, что сказано, а не то, кем сказано»). Такие газеты, как «Топик» или «Таймс», теряют всякую индивидуальность из-за единого редакционного «стиля». (Интересно, как часто критические статьи в «Таймс» переписываются заново штатными авторами?) А газета «Гардиан» имеет возмутительную привычку заставлять своего постоянного кинокритика печататься анонимно и в то же время предоставляет право подписывать свои писания некоторым неоперившимся юнцам, чье творчество лучше бы оставить во мраке неизвестности.

Такова обстановка, в которой работают английские критики. Эта картина повторяется фактически во всех западных странах.

Для западного критика задача состоит в том, чтобы суметь найти равновесие между своей целостностью и умением устроиться в экономических джунглях.

Некоторые критики больше заботятся о том, как бы угодить своим читателям, а не о том, как лучше направить их, скорее стараются усмотреть в фильмах то, что завоюет популярность, нежели подметить то, что отражает действительную жизнь. В результате это заставило многих кинематографистов если уж не ругать критиков открыто, то, во всяком случае, пренебрегать ими. И это отсутствие общения между кинематографистами и критиками характерно не только для тех критиков, которые печатаются в ежедневной массовой печати. Те критики, чье изысканное, доступное лишь немногим посвященным понимание кинематографии, склонно зажать ее в «тисках искусства для меньшинства», также отделены глубокой пропастью от тех кинематографистов (а таких большинство), которые считают, что искусство — ничто, если оно не может дойти до множества людей.

Вопреки распространенному представлению лишь немногие критики могут сесть за машинку и за полчаса отстукать свою статью. Найти нужное слово — это тяжелый труд.

Я убежден, что большинство критиков хочет играть более существенную роль в творческом процессе создания фильма, не только заставляя читателей смотреть лучшие фильмы, но и побуждая кинематографистов делать их.

3. ЭКРАН ОТВЕЧАЕТ

В том же номере журнал «Филмз энд филминг» публикует ответы многих видных деятелей кино на вопросы, заданные им редакцией журнала:

1. К чему должен, по вашему мнению, стремиться кинокритик?

2. Влияет ли чтение критических статей на ваше творчество?

3. Кого из английских критиков вы считаете наиболее интересным?

4. Становится ли кинокритика хуже или лучше? Ослабевает ли ее влияние или, наоборот, усиливается?

Вот как ответили на эти вопросы английские режиссеры Антони Асквит и Тони Ричардсон, итальянский режиссер Федерико Феллини, аргентинский режиссер Леопольдо Торре-Нильссон, английский сценарист Тэд Уиллис и американский режиссер Отто Преминджер (ответы на третий вопрос мы опускаем).

Антони АСКВИТ:

1. Любая критика любого вида искусства должна возбуждать у читателя желание читать больше книг, смотреть больше пьес, больше слушать музыку или видеть больше фильмов.

Критика всегда должна просвещать.

Критик особенно хорош тогда, когда он пишет более интересно о том, что он хвалит, чем о том, на что он нападает. Не хочу этим сказать, что критик не имеет права нападать, не имеет права на собственную точку зрения.

Фильм следует критиковать за то, чем он должен быть, а не за то, чем он вовсе быть не должен. Нет ничего глупее, чем критика, сокрушающаяся о том, что бытовая комедия не достигает эпического величия «Войны и мира».

2. Да, на меня влияет та критика, которая заставляет меня думать. Каждый фильм сам по себе неповторим, и режиссер при всем желании не может изменить свое произведение после того, как критики посмотрят его. Но критика, которую я уважаю, может быть полезна на будущее.

Я огорчаюсь, если уважаемый мною критик пишет обо мне неодобрительную рецензию, но это не отражается на моем уважении к критику. С другой стороны, я часто получал похвальные отзывы от плохих критиков, которые не доставляли мне ни малейшего удовольствия.

4. Я не возражаю против того, чтобы молодые люди критиковали произведения старших, при

условии, что они увлечены кинематографией и любят ее. Но я решительно против тех, кто пишет ради эффекта, кто готов пожертвовать всем, ради красного словца.

Отто ПРЕМИНДЖЕР:

1—4. На мой взгляд, критики пишут для своих читателей и для тех газет, в которых они сотрудничают. Поэтому они подлежат только юрисдикции своих читателей и редакторов. В конечном итоге некомпетентные критики не могут выжить, а хорошие критики остаются, и публика их всячески превозносит.

Их обзоры увеличивают популярность газет или журналов, где они печатаются, и оказывают хотя бы постепенно накапливающееся влияние на развитие той формы искусства, которой они посвящены.

Как кинорежиссер, я не считаю, что критики мне чем-то обязаны. Поэтому я никогда не жалуюсь на плохие рецензии и не благодарю за хорошие.

Однако как читатель, я считаю себя вправе критиковать их — открыто и в частном порядке, что я и делаю без оглядки на что бы то ни было.

Тони РИЧАРДСОН:

1. Критик должен стараться увлечься фильмами и уметь передать свое увлечение. Он должен уметь живо и убедительно описывать особые переживания, настроение и атмосферу фильма.

Во-вторых — и это, вероятно, утопическая надежда, — критик должен учитывать и понимать положение режиссера в своей стране; он должен стараться оказывать поддержку тем фильмам, в которые он верит, даже если они и не достигают того совершенства, на которое претендуют. Кинокритик должен сознавать, что он несет ответственность как член общества и что он может содействовать созданию атмосферы, благоприятной для более смелых дерзаний в кино.

Слишком много критиков тратят время на то, чтобы осторожно подбирать свои критические юбки, вместо того чтобы убежденно наступить на самую душу кинопромышленности Англии.

2. Категорически нет! Критики не оказывают на меня влияния.

Вероятно, каждый художник лучше кого бы то ни было знает, что плохо и что хорошо для его творчества. Все, что он делает, представляет собой определенное личное достижение или неудачу. В этой личной борьбе не могут помочь посторонние или объективные мнения.

4. Невозможно говорить о кинокритике вообще, можно только говорить о конкретных лицах. Я считаю, что в целом кинокритика так же плоха, как прежде; однако за последнее время в некоторых из наиболее крупных газет наметились перемены к лучшему: кое-кто из новых критиков был допущен в твердыни реакционного и устаревшего.

Что делает современную кинокритику значительно хуже той, которая была лет десять тому назад, так это отсутствие решительного нового критического журнала, направляемого людьми, которые хотят делать фильмы и поэтому готовы ниспровергнуть любые признанные ценности.

Поэтому, ввиду отсутствия ведущей группы, кинокритика обречена на то, чтобы оказывать меньшее влияние на возможное будущее кинематографии.

Леопольдо ТОРРЕ-НИЛЬССОН:

1. По-моему, критик осуществляет две функции: связь с публикой и связь с художником. В первом случае критик должен действовать, будучи верным духу, взглядам и желаниям художника. Во-втором — он должен давать художнику синтез взглядов идеальной публики.

2. Мне, пожалуй, было бы очень трудно сказать, что не влияет на мое творчество. Критик, увлечение или ландшафт трогают меня, и результат этих воздействий на мое будущее произведение предусмотреть нельзя; но они всегда имеют последствия.

4. В последнее время произошло нечто необычное: возникла все усиливающаяся любовь к кинематографии как к искусству. Этой благоприятной эволюцией мы обязаны критикам.

Тэд УИЛЛИС:

1. Я считаю, что раз в неделю, по вторникам, следует расстреливать на заре по шести критиков. Помимо того, что это постепенно уменьшало бы их число, я надеюсь, что это благотворно отражалось бы на оставшихся в живых. Это могло бы научить их той первородной скромности, с которой они появились на свет, но от которой впоследствии отреклись; кроме того, они стали бы хоть немного понимать, каково приходится режиссерам под градом пуль.

Озлоблен ли я? Нет, ничуть, потому что это означало бы конец всякой надежды, а я не верю в безнадежность.

Сержусь ли я? Да, хотя и не за себя, потому что я получил от критиков именно то, что ожидал,

не больше и не меньше. Я поднимаюсь и опускаюсь, как подъемный мост, и ни на что не жалуюсь. Я сержусь из-за узости, сектантства, напыщенности многих критиков, из-за того, что они мнят себя святее святых.

Я считаю, что слишком многие из них вращаются в замкнутом кругу, где их идеи и мнения о фильмах воспринимаются, как откровения. Они сами редко подвергаются критике, а в этих условиях даже хорошие и разумные идеи, в конце концов, костенеют. Точно так же ограничен и их взгляд на жизнь; они редко сталкиваются с ней непосредственно и преимущественно видят ее (иногда) на экране.

Примером этого является продолжающееся поклонение «антигерою», или, как я предпочитаю называть его, «кровопийце». Это некий рубаха-парень, уклоняющийся от всякой ответственности, убежденный в своем неотъемлемом праве бросать девушек в положении, оскорблять родителей, унижать и чернить всех людей, которые ведут себя не так, как он сам.

Этот тип впервые был воплощен в образе Джимми Портера *, который представляет собой одно из крупных достижений английской литературы. Осборн отразил и сосредоточил в нем все беспокойство и всю озлобленность небольшой части молодежи. А критики — но не сам Осборн — с ног сбились, превознося этот образ, как отображение целого поколения. Это может быть мерилом того, насколько они далеки от реальности. Слишком многие из них ничего не знают и даже не пытаются узнать.

Мне кажется, слишком многие из них, особенно те, кто пишет в журналах, отравлены сознанием, что на них возложена некая миссия. Они воображают себя крестоносцами, сражающимися с неверными. В погоне за истинной славой, они кидаются из одной крайности в другую, перехваливая одни фильмы и не замечая или изничтожая другие.

Разумеется, критики часто бывают правы. Но если б они только признали, что могут подчас ошибаться, что есть некоторые стороны жизни, по отношению к которым они неправомочны выносить окончательное суждение!.. Если бы они только позволили себе роскошь смиренно поразмыслить!..

Сержусь ли я? Да, но только потому, что я люблю кино и хочу, чтобы оно процветало, потому, что я считаю, что места хватит для фильмов всех типов и для самых разных людей в кино. А еще потому — и это самое главное,— что узость взглядов такого большого числа критиков представляет собой, на мой взгляд, столь же большую опасность, как и коммерческий дух и цинизм Уардур-стрит *.

2. Да, критика влияет на меня. Но не в глубоком смысле, как, например, в выборе тем, подходе к сюжету, то есть в том, что зависит от личных вкусов и убеждений.

Однако критика различного рода помогает мне понять, удалась ли та или иная сцена. Если она не удалась, хотя бы по мнению некоторых людей, то, естественно, спрашиваешь себя: почему? Это служит толчком для анализа и самокритики, которые, в конечном итоге, должны помочь улучшить кинематографические приемы.

4. Немного лучше. По сравнению с прошлым большее число современных критиков, видимо, любят кино и хотели бы увидеть в кино тенденцию к улучшению. Беда в том... но тут я вновь возвращаюсь к вопросу № 1.

Федерико ФЕЛЛИНИ:

1—4. Я никогда не читаю плохой критики. Это было бы аналогично тому, чтобы повесить в своем доме кривое зеркало. Хорошая критика придает мне силы, особенно если она еще и умна. Я, разумеется, предпочитаю читать статьи тех критиков, которые имеют время подумать над моим произведением и не вынуждены писать свои рецензии немедленно после просмотра фильма.

Я безусловно убежден, что кинокритика улучшилась за последние годы; вероятно, потому, что кинематография становится лучше, потому, что фильмы стали смелее, и потому, что в наши дни больше людей считают кино важным фактором нашей культурной жизни. Я полагаю, можно сказать, что кинокритика стала глубже, чем прежде.

Мне кажется, что критики всегда снисходительнее судят фильмы других стран, чем своей собственной. Когда, например, речь идет о фильме Куросавы, нас сразу же, еще до того как мы посмотрели фильм, интригуют имена режиссера, актеров. Может быть, именно поэтому иностранных критиков мои фильмы захватывают, видимо, сильнее. А итальянские критики — это в большинстве своем мои друзья, которые видятся со мной каждую неделю и слишком хорошо знают все мои недостатки.

* Герой пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе». *(Примечание ред. «Искусство кино».)*

* Улица в Лондоне, где сосредоточены конторы многих кинопредприятий. *(Примечание ред. «Искусство кино».)*



ГРАНЬ ВЕЛИКОГО ТАЛАНТА

Даже если современники и понимают и по заслугам ценят великого художника (что случается далеко не всегда), он зачастую не доживает до той поры, когда все его подлинно значительные произведения завоевывают известность и признание. А бывает, что и простая публикация многих работ выдающегося мастера происходит лишь тогда, когда эти работы отнюдь не новинка, а «наследство».

К примеру, за последние годы наибольшее число первых исполнений и на эстраде и на оперных сценах нашей страны связано с именем Сергея Прокофьева. Этот немного странный и вместе с тем потрясающий своим величием посмертный фестиваль гениального композитора, надо думать, будет длиться еще немало лет: ведь сколько еще есть непрозвучавшей прокофьевской музыки!

У друга Прокофьева Сергея Эйзенштейна сходная судьба. Прошло больше десятилетия со дня его смерти, а на экранах и в печати все еще появляются ранее не виданные эйзенштейновские фильмы, не читанные статьи, исследования, воспоминания. И до дна этой волшебной сокровищницы творчества одного из крупнейших деятелей культуры XX века еще далеко, очень далеко.

Книга, недавно выпущенная в свет *, дает возможность познакомиться с неведомым доселе жанром искусства Эйзенштейна. Пожалуй, эта книга, сделанная любовно и со вкусом, отлично изданная, озаглавлена не совсем точно. Она называется «С. Эйзенштейн. Рисунки». Но не говоря уже про то, что, например, театральные эскизы режиссера чисто технически неверно называть рисунками, вся ни с чем не сравнимая оригинальность воспроизведенного в книге материала настоятельно требовала иного, более широкого и точного названия.

Но это, конечно, частность. Я упоминаю о ней только потому, что речь здесь должна идти не о каких-то традиционного типа рисунках, а о своеобразном, неповторимом ви́дении мира — современности и истории, живой жизни и воплощения ее в образах кино, театра,—как оно запечатлелось в графике Эйзенштейна.

* «С. Эйзенштейн. Рисунки», М., «Искусство», 1961.

Есть множество разных «ключей» к постижению работ художника, их внутреннего строя, главных импульсов. Можно начать, например, с изучения того,как в этих работах решается проблема времени.

Это ведь один из «проклятых» вопросов изобразительного искусства. Уж таково извечное ограничение творчества художника: в его распоряжении нет ни «до», ни «после», а только «сейчас». В том, как он строит одномоментное действие, преодолевает его временну́ю ограниченность или, наоборот, смиряется с ней, возводит ее в принцип,— раскрывается очень многое. Есть мастера с секундомерами, есть поклонники солидных, медлительных башенных часов, есть, наконец, художники, для которых бег времени словно бы замер, и создаваемые ими идеальные персонажи горделиво возвышаются над пестрым потоком повседневных дел, событий и переживаний.

Эйзенштейн в этом смысле парадоксален. Как правило, он запечатлевает какое-то характерное мгновение из жизни своего героя и всячески подчеркивает, даже порою несколько утрирует эту мгновенность, кратќость, отрывочность. Но это лишь прием, излюбленный условный ход. Все главное, существенное, важное показано в персонаже, и эти качества длительны, время в них сгущено, конденсировано, и, в сущности, ничто так не чуждо этим рисункам, как случайность мимоходного впечатления. Более того, даже какие-то элементы внешнего сцепления прошлого, настоящего и будущего, монтажные буфера, которые так естественно и соблазнительно отыскивать в рисунках кинорежиссера, здесь отсутствуют. Примечательно, что их нет даже в эскизах будущих кадров: на свой лад они также обладают завершенностью, законченностью, полной досказанностью изображения.

Разумеется, я говорю сейчас о графике «зрелого» Эйзенштейна. Он начинал как карикатурист петроградских газет и в пору юности создал, по собственному определению, «горы графической шушеры и дряни... В этот период я рисую ужасно много и очень плохо, заостряя первоначальный правильный источник вдохновения плеядой низкопробных образцов и «передвижническим» увлечением «сюжетами» вместо «подвижнического» искания форм (чем так же рьяно, в ущерб первому, буду заниматься позже, в периоде «артистической» уже биографии)» *.

Эта автохарактеристика ранних работ слишком резка и категорична. Конечно, юношеские карикатуры и зарисовки Эйзенштейна не бог весть как выделялись в общей массе сатирической графики эпохи. Но в них бесспорно есть ростки и завязи будущего артистизма, их смысл и значение вовсе не ограничиваются изобретением веселых, острых сюжетных

* «С. Эйзенштейн. Рисунки», стр. 16—17.

серий (так же как и поздние произведения, конечно, не стали всего лишь лабораторией для «подвижнического искания форм»).

Именно в эти годы сложилось, в частности, «восприятие линии как движения, как динамического процесса» *. И в отдельных рисунках и в многокадровых циклах, таких, как «Война 1914 года», «Февральская революция», «Жизнь принца», ведущим формальным началом всегда оказывается ритм, стремительный и пружинистый бег линий, который принуждает глаз с чрезвычайной быстротой обегать контурный абрис фигур и предметов, молниеносно схватывать сюжетную завязку изображения, показанные им действие, характеры и т. д.

Эйзенштейн не был первооткрывателем такой графической манеры. Ее употребляли многие художники начала XX века и на Западе и в России (основателем и классиком подобного стиля был В. А. Серов — и во многих рисуночных портретах, и в набросках натурщиц, и в знаменитых иллюстрациях к басням Крылова).

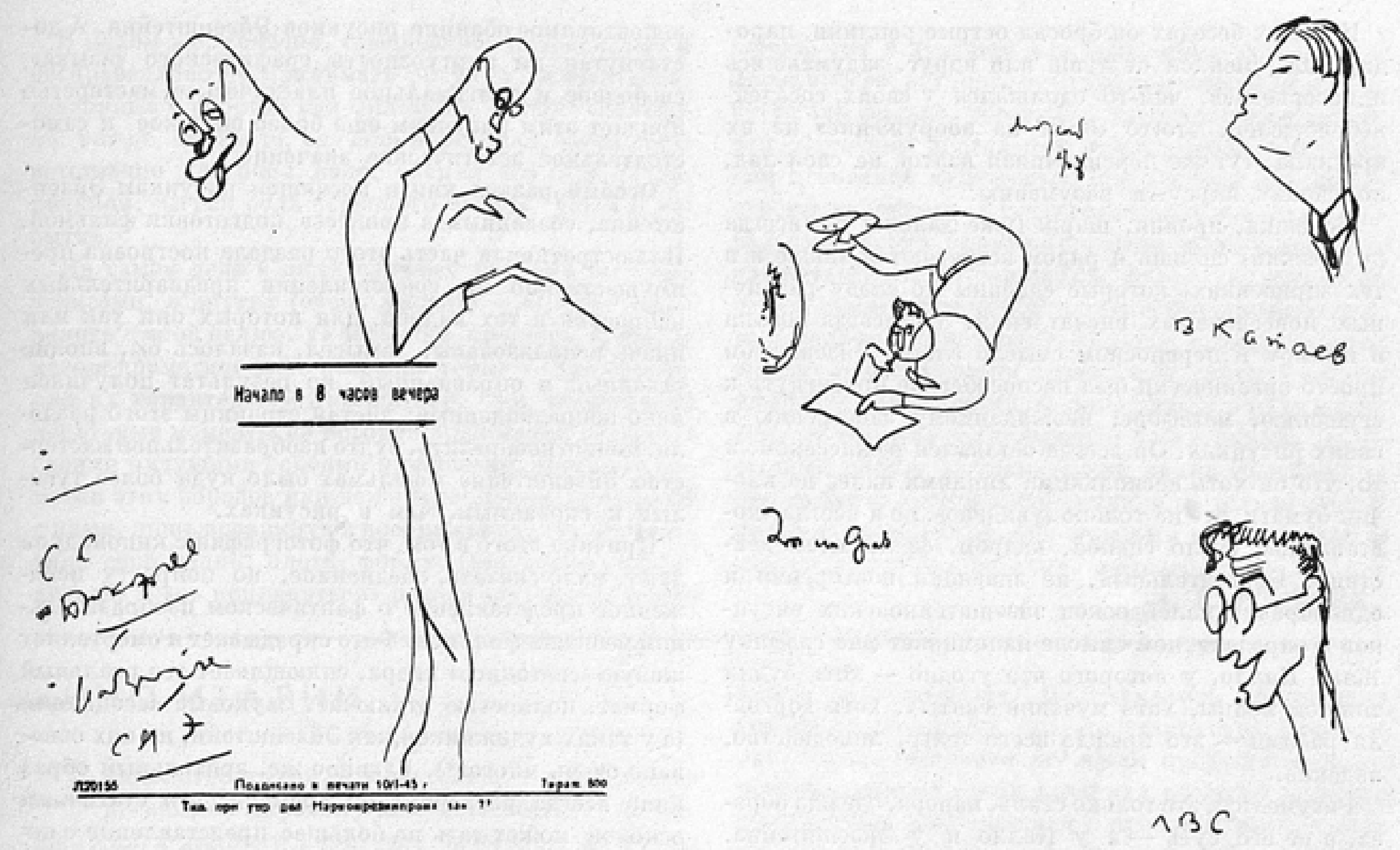
Но в рамках этой—основанной другими—стилевой концепции Эйзенштейн отыскал, отточил, отшлифовал свои приемы и способы изобразительных решений. Он дал нагому, «математическому» контурному абрису гротескное заострение, он заставил линию вбирать в себя характер и повествование, сделав их таким образом «подводной частью» пластического изображения, элементом его внутренней структуры. Он нашел свою систему времени, придав ему чисто изобразительные координаты: динамичные линии стремительно развиваются в пространстве рисунка, обладают своей хронологической протяженностью, началами и концами, запевами и финалами. Но весь этот ритмический узор, составляющий формальную канву смыслового раскрытия образа, замкнут, как в микромире, в пределах изображения, не требует мысленного предисловия и продолжения,— здесь сказано и показано все нужное, существенное.

Долгие годы Эйзенштейн не рисует или, если угодно, рисует только кинообъективом. Автор станковых произведений графики полностью растворяется в кинорежиссере, который в области изобразительного решения отдельных кадров и всей совокупности фильма и поныне остается во многом непревзойденным новатором. Но когда — урывками, от случая к случаю — Эйзенштейн возвращается к бумаге и карандашу, углю, акварели, упомянутые стилевые особенности и принципы дают знать себя в полной мере. С годами, за порогом юности, они служат куда более глубоким и значительным целям, сверкают отсветами колоссального жизненного и творческого опыта великого мастера.

* «С. Эйзенштейн. Рисунки», стр. 16—17.

Когда листаешь страницы репродукций с рисунков Эйзенштейна на «свободные темы», не связанные с постановками в кино и театре, перед глазами встает удивительный, причудливый и вместе с тем живой и полнокровный мир. Острые, точные, порой жалящие своей беспощадной язвительностью повседневные наблюдения сплетаются тут с фантастикой, мечтательной лирикой, бурной и прихотливой игрой крылатого] воображения. Сюжетный, тематический, образный, формальный диапазон этих набросков и зарисовок огромен, они очень разнятся между собой по десяткам причин, но кроме принципиальной стилевой общности их объединяет одно: все они — детали некоей «мистерии-буфф», все изображенные в них люди — это персонажи, роли, маски, живые метафоры, символы, наконец, видéния и тени, пришедшие из мечтаний, созерцательного визионерства. Портретов в обычном смысле этого слова, жанров, зарисовок «с натуры» здесь нет и в помине. Даже швейцар нью-йоркского отеля «Барбизон-плаза» — это не скучающий или угодливый ливрейный лакей, но некое таинственное лицо, обладающее известной значительностью, которое откроет сейчас какое-то действие, станет герольдом поразительных новостей, может быть, и примет участие в будущих событиях. Даже близкий сердцу, знакомейший из знакомых Сергей Сергеевич Прокофьев, зарисованный несколькими штрихами на обороте концертной программки,— это уже не тот Прокофьев, которого так хорошо знал и повседневно встречал Эйзенштейн, но чисто гофмановский образ чудаковатого фанатика музыки, полностью погруженного в мир звуков и неспособного воспринять что-либо иное.

Итак, все рисунки, кроки, наброски этого ряда, буквально все, без исключения,— это не памятные заметки с натуры и не эскизы каких-то будущих произведений, но «фантазии на тему», графический дневник размышлений и мечтаний, самоотчет, порой почти невольный, в тех образах, обликах, ассоциациях, которые теснятся в воображении, ищут выхода, стремятся обрести плоть и форму. Поэтому, не удивляясь, воспринимаешь как нечто естественное и органичное то, что в этом дневнике предстают на равных правах и с одинаковой степенью реальности (или фантастичности) и повседневные знакомцы режиссера, которые наделены тут совершенно неожиданным «амплуа», и композиторы, писатели, художники далеких времен, представленные так, будто автор только что их встретил мимоходом, и герои древних мифов, персонажи пьес, картин, миниатюр — они здесь показаны живыми людьми; и где-то увиденные, услышанные, промелькнувшие прохожие, посетители кафе, клоуны, газетчики, дипломаты, жулики — вот они как раз что-то играют, изображают, рядятся и представляют.



С. Эйзенштейн. Дружеские шаржи: С. С. Прокофьев дирижирует, Айвор Монтегю, В. Катаев, Л. Сойфертис

Вся эта феерическая, карнавально-пестрая вереница образов, обычно несущих печать гротеска, а то и эксцентричности, парадокса, поначалу может сбить с толку даже искушенного зрителя. Бессмысленно и нелепо отыскивать в этих рисунках чисто жанровое отображение повседневности, узко-познавательный смысл; при случае можно попасть впросак, приняв усмешку, иронию, ощутимую в большинстве этих набросков, за окраску отношения к тому или иному человеку, явлению жизни, искусства. Например, в одной из статей, включенных в книгу, говорится, что в рисунке Эйзенштейна «Гогенизм» варьированы «и любимые мотивы Гогена, и особенность его композиций, и свойственная ему статуарность. И вместе с тем какое ироническое отрицание принципов его искусства, какое неприятие гогеновской экзотики и стилизации, какой суровый приговор всей позиции художника с его призрачным уходом от действительности» *. Этот неожиданный пассаж в хорошей, умной статье вызывает удивление и огорчение. Ведь он — плод явной натяжки, дурной выдумки. Причем дело не только в том, что такой тонкий и глубокий знаток истории искусства, каким был Эйзенштейн, никогда не стал бы столь прямолинейно и ограниченно оценивать высокое искусство великого французского художника и тем более выносить ему «суровый приговор» (!). В данном случае он вообще менее всего намеревался оценивать, копировать, передразнивать. Так же, как и в рисунках, изображающих Баха, Домье, Ибсена, героев Шекспира, Метерлинка, каких-то французских пьес и античных мифов, Эйзенштейн просто набрасывал свои вольные ассоциации, связанные с образами этих писателей, художников, произведений. Конечно же, создавая эти наброски, автор и в мыслях не имел придавать им значение некоей разновидности искусствоведческих трактатов. Более того, тревожа тени «стариков» и их героев, он не заботился о последовательной объективности их изображения. Это его, Эйзенштейна, ассоциации, фантазии, узоры воображения, и только.

Конечно, во всех этих рисунках есть налет иронии, смешные уподобления и гиперболы. Но это вовсе не форма оценки, не саркастический приговор и не улыбчивое одобрение. Это всего лишь прием, который позволяет отринуть торжественный холодок хрестоматийно-академического отношения к классикам, почувствовать себя в теплой человеческой близости с ними, пригласить их «как собеседников на пир». Что ж, Эйзенштейн не был чужаком на этом пиру, самозванцем на Олимпе, он имел завоеванное, доказанное право с кем угодно беседовать «на равных».

* «С. Эйзенштейн. Рисунки», стр. 44.

И в этих беседах он бросал острые реплики, пародировал, смеялся от души или вдруг, задумавшись и посерьезнев, чем-то одолжался у своих соседей-небожителей, что-то «брал на вооружение» из их арсенала, тут же переиначивая взятое на свой лад, по своему вкусу и разумению.

Усмешка, ирония, шарж (уже далеко не всегда дружеский) сплошь и рядом встречаются также и в тех зарисовках, которые сделаны по следу различных повседневных впечатлений. Это всегда сценки в прямом и переносном смысле слова. Эйзенштейн просто органически был неспособен не прибегнуть к сгущению, метафоре, неожиданному заострению в своих рисунках. Он всегда оставался режиссером, и то, что он хоть несколькими линиями нанес на клочок бумаги, это не только «увидено», но и всегда «поставлено», стало сценой, кадром, фрагментом действия. Блистательный, не знающий повторения и однообразия калейдоскоп эйзенштейновских рисунков в определенном смысле напоминает мне графику Жака Калло, у которого что угодно — хоть будни тяжкой войны, хоть мучения святых, хоть торговля рабами — это прежде всего театр, лицедейство, видéние.

Разумеется, это только стиль, манера, одежда образа, а не его суть — и у Калло и у Эйзенштейна. Я делаю эту в общем-то ненужную оговорку единственно для тех здравомыслящих, благонамеренных людей, которые с чрезвычайной подозрительностью относятся ко всякой условности в искусстве, в глубине души считая ее вредным излишеством, способным затемнить или вовсе исказить идейный смысл произведения, а то и превратить его в пустую игру, в «искусство для искусства».

Спешу успокоить здравомыслящих: Эйзенштейн в такие игры не играл, ему было не до пустяков, и всякое фиглярство, кокетливое эстетство он ненавидел как никто. Кстати, это презрение к эстетской позе явственно запечатлелось в целой группе рисунков режиссера.

Но та высокая в своей простоте жизненная правда, которая рельефно и мощно раскрывается в фильмах Эйзенштейна, вбирает в себя многогранный духовный опыт человеческой истории и современности. Эйзенштейн не просто «изучал» этот опыт в его бесплодном книжном отражении, в абстракциях научных обобщений, в созерцательном прищуре на далекие и близкие времена. Он вдумывается, вглядывается в него как подлинный художник, который испытывает настоятельную необходимость проникнуть при помощи рентгена творческого воображения в скрытые глубины различных событий, явлений, характеров, отчеканить логику впечатлений в привычной форме образов, быть может иногда неожиданных и для самого автора. В этом особый характер и неповторимое обаяние рисунков Эйзенштейна. А достигнутая им виртуозность графического «языка», свободное и оригинальное пластическое мастерство придает этим рисункам еще более широкое и самостоятельное эстетическое значение.

Особый раздел книги посвящен рисункам Эйзенштейна, созданным в процессе подготовки фильмов. Иллюстративная часть этого раздела построена преимущественно на сопоставлении предварительных набросков и тех кадров, для которых они так или иначе использованы. Замысел, казалось бы, вполне резонный и оправданный, но результат получился явно непредвиденный: листая страницы этого раздела, можно вообразить, будто изобразительное мастерство Эйзенштейна в фильмах было куда более тусклым и скованным, чем в рисунках.

Причина этого в том, что фотографии с кинокадров дают, мало сказать, обедненное, но попросту искаженное представление о фактическом изобразительном решении фильмов. Фото скрадывает и омертвляет живую «светопись» кадра, сплющивает его реальный формат, полностью отключает звуковые ассоциации (а у таких художников, как Эйзенштейн, на них основано очень многое*). Главное же, зрительный образ кино всегда развернут во времени, его статичный осколок может дать не большее представление о целом, чем, скажем, какой-нибудь аккорд о фортепьянной сонате. Сам Эйзенштейн писал о сложном «контрапункте» кинообраза: «Размеренность времени и пространства, смена движений отдельных потоков массы; природа и люди, спаянные воедино вырастающим в минутах соединительным звеном техники.

Да, черт возьми! — разве не это лежит в основе слияния разнообразных объектов среды и людей, бытия и поступков, движения и времени — и в фильме, в целом, и в сочетании его фрагментов... и в той особой пространственно-временной инженерии, которая возводит сложнейшие мизансцены массовки или жестикуляции персонажа перед объективом...»**. Разумеется, всю эту «пространственно-временную инженерию», которой Эйзенштейн владел с таким замечательным мастерством и изобретательностью, фотографии не воссоздают и воссоздать не могут. И сопоставления рисунков и фото не доказывают ничего, кроме той очевидной истины, что предварительные наброски часто содержали в себе зерно, идею будущего кадра, мизансцены, портрета и т. д. Этому можно было бы поверить и на слово. Во всяком случае, достаточно было двух-трех примеров-сравнений.

---

* Мысли Эйзенштейна о синтетическом взаимодействии изображения и звука в кино развиты во многих статьях, опубликованных в его сборнике 1956 года, а также во фрагменте «Цвет и музыка» («Мосфильм», 1961», стр. 239—245).

** С. Эйзенштейн, Автобиографические записи. Искусство кино», 1962, № 1, стр. 133.

В целом же, конечно, совершенно неправильно и несправедливо воспринимать рисунки Эйзенштейна, связанные с работой над фильмами, чисто утилитарно: вот-де, смотрите, сначала нарисовал, затем соответственно построил кадр, заснял его — и точка, рисунок, сыграв роль чернового эскиза, ушел в небытие.

На самом деле в иных случаях рисунки не стали эскизами, в других (очень многих) — вообще создавались с иной целью. «Участники процесса зрительного и драматического освоения темы» — так определял их характер сам Эйзенштейн. Они запечатлели некоторые моменты из истории знакомства автора со своими будущими героями и образами. Какие-то наметки этих образов или даже ассоциации, связанные с ними, лишь возникнув в воображении, тут же получали свой облик, плоть, форму. Они могли «понравиться» и «не понравиться» режиссеру, могли чем-то помочь ему в будущем или быть отвергнутыми, как проба актера, которого не будут снимать. Но и не сработав для фильма, оставшись лишь мимолетным следом, кусочком зрительной стенограммы размышлений и поисков художника, эти рисунки сохраняют огромную ценность и самостоятельное значение. Они обладают всеми примечательными особенностями и качествами эйзенштейновской графики: ее крылатой, искрометной фантазией, блистательной сценичностью, мастерством обобщения, свободной и острой характерностью пластического языка. Вот почему хочется пожелать, чтобы эта книга была первой в ряду подобных, чтобы весь богатейший и почти никому не известный доселе художнический архив Эйзенштейна был издан полностью: его рисунки не только заинтересуют специалистов, они способны принести огромное наслаждение тысячам зрителей.

А. КАМЕНСКИЙ

КИНО ИТАЛИИ

С кинолитературой, и в частности, с той, которая посвящена мировому кино, становится все лучше. Книги выходят достаточно часто, они интересны и полезны. Изменился и сам принцип издания. В прежние годы было принято ждать полной кристаллизации явления и только после этого начинать переговоры с автором о написании книги. Если явление еще в процессе развития, если еще неизвестно, куда оно придет, — пусть пишут о нем в журналах и газетах...

С этой «позицией» покончено. Книги по зарубежному кино, выпущенные издательством «Искусство» в последние год-два, как правило, имеют подзаголовок: «Очерки», «Заметки», «Сборник»... Они не могут «лечь в основу», не могут «стать путеводителем», «исчерпать вопрос». Они к этому и не стремятся.

Критик и исследователь получают от кинематографии достаточно, чтобы не испытывать нужды ни в материале, ни в темах, ни в проблематике. Занять позицию спокойно-выжидательную в условиях свойственного современной кинематографии «творческого динамизма» означало бы заранее обречь себя на хроническое отставание. Не надо ждать многотомных, исчерпывающих трудов. Если есть интересные заметки, статьи, очерки, не сумевшие охватить все, но ухватившие главное, — их надо сразу же издавать.

Одна за другой появились на книжном рынке «Французское киноискусство» (сборник статей), «Между прошлым и будущим» (заметки о современном зарубежном кино Н. Зоркой), «Кино Италии» (очерки Инны Соловьевой). Конечно, не так уж это много по количеству. Но, думается, многозначительно по тенденции. Все это литература оперативная, умная, отличная по своим профессиональным достоинствам. О таких изданиях принято говорить, что они знакомят читателя с проблематикой и материалом того или иного явления искусства. Авторы названных выше книг, наверное, и не претендуют на большее. Но эту свою скромную миссию они выполняют хорошо.

Критик Инна Соловьева, автор книги «Кино Италии», обратилась к одному из главных направлений развития современного искусства — итальянскому неореализму.

Неореализму в критике повезло: о нем написано больше, чем о любом другом явлении современного киноискусства. Но при общей положительной оценке дискуссионное здесь все же преобладает. Дискутируется и сама сущность направления и отдельные его проявления. Вклиниваться в этот пространный спор на немногочисленных страницах рецензии едва ли имеет смысл, тем более что и сам автор рецензируемых очерков задается целями не столько полемическими, сколько ознакомительными. Но все же о полемической позиции Соловьевой необходимо сказать хотя бы несколько слов.

Очень существенным представляется стремление Соловьевой рассказывать о неореализме без обычных оговорок относительно его ограниченности, обусловленности, относительности и т. п. До последнего времени наши критики почитали своим долгом всеми силами оберегать зрителей и кинематографистов от «излишнего увлечения» неореализмом. Весьма осторожные и всесторонне подпертые различными оговорками похвалы порой оборачивались предвзятостью, снижением подлинного значения неореализ-

---

Инна Соловьева, Кино Италии, «Искусство», 1961.

ма. К действительно спорному приплюсовывалось «спорное», прозрачно намекавшее на просто неприемлемое... Не будем слишком строги к этим критикам. Внезапный и мощный натиск неореалистического искусства и в самом деле грозил толкнуть некоторых художников на путь подражательства. Удачи неореалистов начинали казаться единственно возможными. Но это время прошло. Теперь об этом великолепном взлете демократического искусства Италии можно говорить так, как оно того заслуживает,— и без натянутых похвал некролога (неореализм живет!) и без неудержной восторженности неофита.

Опасность эклектизма подстерегает там, где форма рассматривается в отрыве от содержания. Именно тогда внешние проявления пленившего нас искусства начинают казаться некоей панацеей, неким волшебным камнем. Ведь казалось же кое-кому после первых встреч с неореализмом, что нет иного пути к сердцу современного зрителя, кроме как через обшарпанные лестничные пролеты и грязные задворки...

Соловьева исследует неореализм, не задерживаясь на этих задворках. Она отдает им ровно столько времени, сколько необходимо для того, чтобы преодолеть расстояние от ворот до комнаты, где живет человек, где вместе с ним гнездятся его драмы, его человеческие и социальные проблемы. Это-то умение видеть и анализировать явления искусства с позиций породившей его действительности и дало возможность автору очерков вскрыть главные созидающие свойства неореализма как одного из самых прогрессивных и подлинно новаторских направлений современного искусства.

Неореализм предстает из очерков Соловьевой не как комплекс завораживающих современного зрителя режиссерских приемов или творческое направление, обозначаемое достаточно хорошим, но недостаточно определенным термином «прогрессивное»,— Соловьева сумела обнаружить его глубокую, органическую связь с мощным демократическим порывом, охватившим послевоенную Италию, порывом, вынесшим на поверхность и ее здоровые силы и ее неразрешимые противоречия.

Соловьева не ищет «исторических корней» неореализма, не старается, как это стало модно, доказать, что «все уже было». Но в то же время неореализм не предстает в ее очерках как нечто абсолютно цельное и законченное. Вообще она редко говорит о неореализме в целом, отвлеченно: она рассказывает о творчестве его мастеров — во всей их противоречивости, взаимозависимости с обстоятельствами эпохи и личной судьбы,— и из этого, а не из абстрактных суждений возникает картина рождения и развития нового направления в киноискусстве.

Одна из наибольших удач книги — рассказ о творчестве Роберто Росселини. И это не случайно. Росселини не принадлежит к числу художников, чьи произведения можно считать наиболее законченными образцами неореалистического направления. Однако его противоречивость, колебания, поиски с необыкновенной ясностью раскрывают обстановку и условия, породившие неореализм и в то же время определившие трудности его развития.

Творчество Росселини стало в руках критика чем-то вроде ключа ко всем тайникам неореализма. Росселини с поразительной чуткостью реагирует на колебания и повороты истории. В этом его сила и его слабость. Колебания его творческого барометра порой едва уловимы. Он начинает падать — на десятые миллиметра! — когда стрелки всех остальных приборов стойко показывают «ясно». Мастерство критика — в умении уловить эти микроскопические колебания, так как они обозначили начало процесса, едва заметного в своих истоках, но приведшего впоследствии к коренному повороту в развитии всего направления.

Так, Соловьевой удалось уловить уже в «Пайзе» протест художника против идеализации «простой жизни» и «простого человека». «Простая жизнь,— замечает Соловьева в ходе чрезвычайно интересного и тонкого анализа «Пайзы»,— сама по себе не предохраняет от опустошения... Над простыми истинами чести, совести, чистоты берут верх такие же простые истины: голод, женская неустроенность, детская беспризорность...». «Простая жизнь» породила и героическое Сопротивление и пустоту мещанского прозябания.

Но прошли годы и годы, неореализм пережил и взлет, и кризис, и депрессию, прежде чем его идеализаторские склонности, программная неинтеллектуальность его героев подверглись столь же программной атаке со стороны продолжателей-оппонентов (Феллини и другие).

Глубокий и точный анализ главных тенденций в творчестве художников неореализма позволил Соловьевой судить об этом направлении не с точки зрения оценки его «сильных и слабых» сторон, а с позиций исторической обусловленности его развития. Поэтому-то в очерках нет столь распространенных сожалений по поводу «гибели» неореализма, зато есть весьма убедительные рассуждения по поводу его эволюции.

Однако все эти принципиальные размышления о судьбах неореализма не занимают в книге главного места. Ее основная цель все же ознакомительная. Автор вообще не претендует на лавры первооткрывателя, не выталкивает из поля зрения читателя все написанное ранее, не стремится во что бы то ни стало во всех случаях занимать «свою позицию». Нет в книге и желания во что бы то ни стало спорить. Скорее наоборот, Соловьева подчеркивает и выявляет

не столько разъединяющее, сколько объединяющее авторов, касавшихся ранее этого предмета. Она старается подытожить написанное другими, хотя бы цитатами-частичками донести его до читателя.

Критический инструмент, к которому чаще всего прибегает И. Соловьева,—пересказ-анализ. И надо сказать, что владеет она этим инструментом отлично.

Впрочем, работу, которую проделывает Соловьева над материалом фильма, можно назвать пересказом только условно. Это скорее форма анализа. Форма необычайно действенная, так как критик не только дает нам представление о содержании произведения, но как бы заново его всссоздает, уже не кинематографическими, а литературными средствами, формируя наново художественный образ. Критика здесь перемежается с абзацами и страницами превосходной прозы:

«...Толпа вопит и топочет, несется под апокалиптическим ливнем за детьми, которым вновь является видение. С грохотом лопается один из привезенных юпитеров. Свет прожекторов сквозь дождь, сцепленные руки полицейских, еле удерживающих натиск. И дерево, под которым явилась богородица, некрепкое дерево в мокрой листве вздрагивает от первого молитвенного и жадного прикосновения. Кто-то срывает веточку, кто-то тянется еще, живые ветви обламываются с трудом, их рвут, измочаливают, терзают, дерево бьется в сотнях рук, раздираемое заживо...» (сцена чуда в «Сладкой жизни» Феллини).

Очерки И. Соловьевой в такой же мере критика, в какой и литература. И критика от этого только выигрывает. Хотя и не всегда.

Соловьева более всего полагается на критическую и художественную силу своего конкретного анализа. И он действительно выдерживает почти любую нагрузку. Но иногда все же происходит перегрузка, и инструмент сдает. Сдал он, например, в работе над «Сладкой жизнью». Природа этого фильма, наиболее философского и многопланового из всего созданного в новом итальянском кино, требовала иного инструмента — прямых обобщений и выводов, большей степени отвлеченности от конкретного материала произведения. Критика, не использующая в полной мере этих своих возможностей, вообще, наверное, в чем-то недостаточна. Конечно, нам наскучили примитивные обобщения, лобовые выводы и социологические абстракции. Но ведь природа критики от этого не изменилась.

Точность и художественная образность языка Соловьевой, своеобразие и острота мысли неизменно увлекают читателя очерков. Но это не значит, что все написанное их автором вызывает полное согласие. Оценки и выводы Соловьевой не всегда кажутся правильными, но они никогда не шокируют поверхностностью или конъюнктурностью. Они порой вызывают желание спорить— спорить в надежде продвинуться к истине.

Никак, например, не хочется соглашаться со склонностью Соловьевой искать многозначительность во всем, что хоть как-то напоминает таковую.

При совершенно необыкновенной кинематографической выразительности фильмов Феллини режиссер чрезвычайно осторожен в «обыгрывании деталей» и во всем, что касается симеолики и метафоричности. У нашей же критики, и в частности у Соловьевой, есть склонность перегружать постановочные подробности феллиниевских картин философской значительностью. Мы видим ее прямотаки в каждом движении режиссера. Философская весомость произведений Феллини действительно велика. Но это не значит, что она видна во всех деталях кинематографического действия и обстановки, что она сочится из всех пор произведения. Например, замеченные Соловьевой повторяющиеся мотивы маскарада, конца праздника объясняются, вероятно, не столько намерением постановщика «материализовать философскую тему», сколько его пристрастием к определенному жизненному материалу.

Соловьева верно уловила в неореалистическом киноискусстве тему «естественного человека». И ее любовь к этой теме мы разделяем, когда речь идет, скажем, о «Кабирии» или «Дороге». Но Соловьева, увлекшись, начинает растягивать понятие, и оно, в конце концов, становится почти всеобъемлющим. Есть, конечно, толика «естественного человека» и в Бардоне Де Сика, но безоговорочное зачисление его в эту человеческую категорию делает понятие «естественный человек» уже слишком емким и потому мало что значащим.

Однако начинать пространный спор с автором очерков не входит в задачу этой рецензии. Ее цель — обратить внимание на самый стиль, тип очерков Соловьевой. Думается, что именно в этом их главное достоинство и то новое, что они вносят в нашу кинокритику и киноведение.

Книгу отличает широта кругозора ее автора, свободное владение материалом не только собственно кинематографии, но и литературы, театра, живописи, философии; Соловьева часто выходит за пределы Италии, обращается к материалу политических и публицистических выступлений. Может показаться странным в столь тесной книге многие страницы отдавать, например, разбору пьес Сартра или Ануйя. Такое действительно не в традициях нашего киноведения. Но, читая эти страницы, испытываешь чувство благодарности к автору за широту предложенного исследования, за живость и свободу его композиции.

Кинематография — самое синтетическое из всех искусств. И в художественном и в философском смысле. Она впитывает в себя приемы и мысли, рож-

денные литературой, искусством театра, живописью, графикой, музыкой. Она связала свою судьбу с современными философскими течениями. Этот процесс усложнения и одновременного возвышения киноискусства все ускоряется. Критика с трудом поспевает за ним. Ей зачастую не хватает широты кругозора, свободного владения материалом литературы, философии и смежных искусств.

Некоторые работы, выпущенные издательством «Искусство», обещают наверстать упущенное. Одна из них — очерки Инны Соловьевой. Подобные книги помогают двинуть вперед нашу кинокритику, вывести ее из узкого круга анализа «специфических средств» или простого пересказа сюжетов. Каково бы ни было наше отношение к их конкретным достоинствам и недостаткам, они радуют стремлением их авторов отойти от привычного и приблизиться к возможностям и достижениям современного киноискусства.

А. АЛЕКСАНДРОВ

ВЫШЛО В ПРАГЕ

Любомир Лингарт—один из лучших в Чехословакии знатоков советского кино. Недавно вышла его новая книга «Кинематография в СССР» *. Это первая часть задуманного труда (период немого кино), за ней, как сообщает автор, последует вторая, освещающая дальнейший путь советского киноискусства. Несмотря на сравнительно небольшой объем работы, автору удалось дать широкую картину развития советского кино в двадцатые годы и выделить его наиболее яркие явления.

Кратко охарактеризовав русский дореволюционный кинематограф, Лингарт подробно рассказывает о первых шагах советского кино после Октября, о поисках и победах выдающихся советских режиссеров.

В книге анализируются работы Дзиги Вертова, Л. Кулешова, Г. Козинцева, Л. Трауберга, И. Хейфица, А. Зархи, А. Роома, Ф. Эрмлера, бр. Васильевых, Н. Шенгелая, И. Кавалеридзе.

С большой любовью пишет Лингарт об Эйзенштейне, Пудовкине, Довженко. «Эти титаны мировой кинематографии,— подчеркивает автор,— доказали своими произведениями, что великий художник не только не «боится» больших революционных тем, но, напротив, ищет их, так как только благодаря овладению этим материалом, благодаря общественному содержанию своих произведений он становится великим».

Анализируя творчество трех великих художников, Лингарт стремится показать то общее, что делает их пионерами советского стиля в кино, своеобразие художественного почерка каждого из них. Новаторство Эйзенштейна он видит прежде всего в новом методе изображения массы как героя художественного произведения, в осмыслении монтажа как приема, несущего идейную функцию. Автор прослеживает путь совершенствования мастерства режиссера — создателя «Броненосца «Потемкин».

В фильмах В. Пудовкина исследователь отмечает особое внимание художника к «внутреннему миру рядового, простого человека, к драматическому развитию его характера в ходе меняющихся обстоятельств, под влиянием великих общественных перемен». Это и обусловило, пишет Лингарт, то обстоятельство, что именно Пудовкин много сделал в области работы с актером.

В работах А. Довженко Лингарт выделяет прежде всего их монументальность, богатство метафор, образов, сочетание лирики и эпичности. «Богатырская любовь к жизни и богатырская борьба за право на жизнь ярче всего находят свое выражение у Довженко в изображении борьбы старого и нового... Но это противопоставление имеет у Довженко не биологический смысл, а диалектический, социальный», — пишет автор.

Значительный интерес представляют те разделы книги, где речь идет о судьбе советских фильмов в буржуазной Чехословакии. Преодолеть сопротивление цензуры удавалось здесь только благодаря упорной борьбе прогрессивных сил. Многие лучшие советские фильмы так и не дошли до чехословацкого зрителя. Лингарт рассказывает о многих «деяниях» бдительной цензуры. Так, заключительные сцены фильма «Потомок Чингис-хана» были вырезаны потому, что лев на монгольском флаге напоминал чехословацкий герб...

Говоря о мировом значении советского немого кино, Лингарт останавливается на конкретных фактах его творческого воздействия на художников Запада.

Выход в свет книги Любомира Лингарта свидетельствует о большом интересе к советскому кино в Чехословакии.

И. БЕРНШТЕЙН

* Lubomír Linhart, Film a kino v SSSR, část první, období němého filmu, Praha, 1960.

ПАМЯТИ ДРУГА

Молодым кинематографистам послевоенного призыва достался на долю кусок жизни достаточно трудный... Они пришли в кино и оказались не нужны — все студии страны делали лишь несколько картин в год. Но Анатолию Рыбакову и его сверстникам нужен был кинематограф как хлеб, как воздух, и они не изменили ему.

Может быть, именно из нелегкого этого начала родилась у Анатолия Рыбакова та горячая, неуемная жадность к работе, которая заражала окружающих и, несмотря на то, что порой и выматывала их, всегда создавала вокруг него атмосферу горения, поиска.

Много лет мечтал Рыбаков поставить картину о Сурикове. В первый раз дело сорвалось по каким-то административно-конъюнктурным соображениям.

Но вот фильм снимается. Творчество Сурикова было близко Рыбакову широтою замыслов, дерзкой живописностью. Хотелось рассказать о самом главном — о работе художника, проникнуть в лабораторию, где рождался и оформлялся замысел. Может быть, в фильме и не все удалось. Но критики напрасно упрекали режиссера в недостаточном знании материала. Рыбаков знал о любимом художнике много больше иных искусствоведов. Составленный самим Рыбаковым библиографический справочник о Сурикове полнее многих изданных. Имеется общеизвестный перечень «Товарищество Передвижных художественных выставок», выпущенный издательством «Искусство» в 1952 году. Аккуратным почерком Рыбаков добавляет более двадцати не упомянутых в книге работ, а потом, видимо махнув рукой — на полях всего не упишешь,— вкладывает в книгу несколько собственных библиографических изысканий.

Академик живописи В. Н. Яковлев, учинив Рыбакову форменный экзамен, пошутил:

— Вам, Толенька, трудно будет снимать этот фильм — вы слишком много знаете.

Когда Рыбаков работал над картиной о летчиках, его поэзией стала авиационная техника, местом прописки — аэродром, товарищами, самыми близкими и драгоценными, летчики-испытатели, механики, инженеры.

Ставя «Дело № 306», он стал специалистом в области детективной литературы и, отбросив гору прочитанного, пошел учиться у жизни — подружился с оперработниками милиции, ночи напролет пропадал на операциях, сидел на допросах, в лабораториях криминалистов, экспертов.

Его хорошо знали в книжных магазинах, в библиотеках. Кажется, вчера еще видели мы его в библиотеке Дома кино на Васильевской. Анатолий Михайлович долго рылся в книгах, отобрал десятки томов по биологии, медицине, нужных ему для новой работы.

Он забывал об отдыхе. Он спешил, точно наверстывая упущенные в молодости месяцы, годы. Работал запойно, без передышки. Будь его воля — снимал бы круглые сутки.

Он жадно собирал и записывал музыку, бурно радовался удаче молодого писателя, дебютанта-режиссера, повторял про себя и вслух только что открытую строфу нового стихотворения, коллекционировал репродукции, фотографии. И также радовался первому солнечному дню, стремительному бегу маленькой, тесной для него машины по загородной дороге, шумной вечеринке с друзьями.

И так же бурно огорчался. За грубоватой, громкой внешней его повадкой таилась легко ранимая душа. Горячий человек. И добрый. Не той добротой, что сродни равнодушию ко всему и ко всем. Доброта его была требовательной. И себе он скидки не делал.

Друзья его радовались, видя, как от фильма к фильму оттачивалось оружие его искусства, как все глубже и тоньше становилось его понимание человеческого сердца.

Каждая новая работа приносила Рыбакову радость открытия людей, друзей, радость познания мира. Он удивительно точно выбрал себе профессию.

От картины к картине мужал, становился богаче душевно его герой, в свою очередь поднимая и обогащая режиссера для новой работы.

Он отважился на постановку картины о Ленине. Работал в архивах, перевернул горы материалов, ездил по ленинским местам. Часами вслушивался в голос Ленина, записанный на пластинке. Многие часы провел перед экраном, просматривая хронику первых лет революции.

И опять новые знакомства и друзья — старые большевики, близко знавшие Ильича.

И решительный отказ от освоенных раньше способов выражения, глубочайший пересмотр всего своего душевного хозяйства.

Он мог бы сказать о себе, как сказал когда-то Маяковский:

«Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше».

Только художник, который ищет, который не занимается перепевами вчера добытого, а каждый раз находит новое, властно диктуемое материалом, волнуется на премьере своей картины так, как волновался Анатолий Михайлович в тот вечер, когда впервые смотрел фильм «В начале века» в обычном кинотеатре, наполненном обычным зрителем. Этот зал не будет снисходителен «по знакомству», на него не повлияют никакие побочные соображения.

И зал затихает и дышит горячо, зал верит, принимает молодого Ленина и молодую Крупскую. Зал един.

Приходит успех долгожданный, признание такое необходимое.

Кажется, вот тут и пожинать бы спокойненько лавры. Но Рыбаков недоволен. Он еще так молод — всего сорок два. И так мало сделано. И сделанное не удовлетворяет самого мастера.

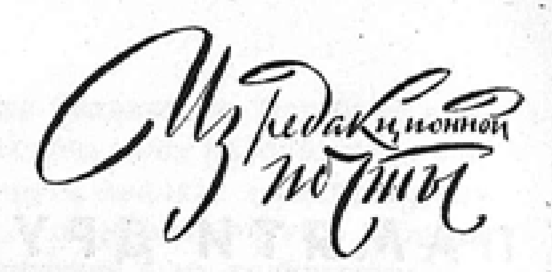
Он глядит вперед. Там — новый круг интересов, новые проблемы, новый круг друзей, которые останутся друзьями и после того, как будет поставлена картина. И поиски новых способов проникновения в тайное тайных человеческого сердца современника, страстная влюбленность в прекрасное, которым так полна наша жизнь, и страстная ненависть к уродливому, пошлому, бесчестному.

Один замысел. Другой. Рыбакову не хватает времени. Он ищет жадно и придирчиво. Он нетерпелив и нетерпим к приблизительным решениям.

Там, впереди — главный, еще не поставленный фильм.

Так он говорил в интимной, дружеской беседе. И в этом признании не было и грана кокетства. Вечное устремление вперед, неудовлетворенность сделанным, вечный горячий поиск — разве это не свойство подлинного таланта?

Л. АГРАНОВИЧ, Э. БРАГИНСКИЙ



Михаил МАКЛЯРСКИЙ

После поездки в Ереван

Вызывают большую тревогу результаты работы армянской кинематографии за последние годы. В 1960 году не был принят на союзный экран фильм «Голоса нашего квартала». В 1961 году был выпущен весьма посредственный фильм «Перед восходом», а картина «Двенадцать спутников» оказалась столь плоха, что тоже не попала на союзный экран.

По поручению Оргкомитета Союза работников кинематографии я ездил в Ереван, знакомился с положением дел на киностудии и в республиканском отделении союза.

То, что я увидел там, меня искренне взволновало. Я не могу здесь анализировать фильмы, давать им подробную оценку. Моя цель — обратить внимание на то, как мало республиканское отделение союза и президиум Оргкомитета СРК СССР влияют на развитие национальной кинематографии.

Фильм «Двенадцать спутников» режиссера Э. Карамяна, поставленный по одноименной пьесе Н. Шундика, являет собой редкостное единство бутафории декорации и бутафории мысли, действия, характеров. Кинодраматурги М. Овчинников и М. Шатирян (в недавнем прошлом начальник сценарного отдела студии), не сумев преодолеть слабости пьесы, написали умозрительно-схематический сценарий и этим обрекли будущий фильм на провал.

Смотришь этот фильм и удивляешься. Почему такой слабый, неубедительный, композиционно рыхлый сценарий был запущен в производство? Почему, наконец, явно негодная картина была допущена на республиканский экран?

Справедливыми судьями фильма оказались зрители. Они отказались смотреть откровенно «фанерную» работу. Фильм, как утверждают армянские кинематографисты, продержался на экране кинотеатров Еревана не полный день — всего лишь несколько сеансов.

В конце 1961 года «Арменфильм» выпустил картину «Дорога», поставленную по сценарию молодого писателя Г. Багразяна и А. Агабабяна режиссером С. Кеворковым. И этот фильм не может быть зачислен в разряд творческих достижений студии из-за незначительной проблематики сценария, его мелкотемья и барабанно-дидактической назидательности. Не доверяя зрителям, авторы картины окрасили своих персонажей только в два цвета: голубой и черный, причем сделали они это с таким тщанием, что с первых кадров становится ясно, как будет развиваться дальше сюжет об алчном отце и непокорном сыне и чем это все кончится. К сожалению, привлеченный для редактирования сценария опытный кинодраматург Л. Агранович не устранил существенных просчетов молодых сценаристов, не избавил кинорассказ от привычной схемы. В результате на экран вышел еще один серый фильм.

Не радуют итоги прошедшего года и в области документального кино. Так, полнометражный фильм «Поэма об Армении» (сценарий Г. Оганисяна и А. Гаспаряна, режиссер В. Айказян), выпущенный к сорокалетию республики, решен в духе юбилейных обзоров, в нем нет интересных творческих мыслей. Пустой и вялой получилась картина о М. Сарьяне. Авторы этого фильма (сценарий В. Хечумяна, режиссер Р. Франгулян) не сумели рассказать о жизни и творчестве замечательного мастера, не показали его вдохновенного труда, увлеклись лишь плакатной пестротой. Заслуживает внимания по своему содержанию и форме лишь двухчастный очерк о доярке Герое Социалистического Труда Ашхен Аветисян.

...Но вот выходишь из затемненного просмотрового зала студии на просторные улицы бурно растущего города. Видишь новый Ереван, с его прекрасными домами, заводами, концертными залами. Фильмы, которые только что прошли перед тобой на экране, так мало отражают многообразную жизнь сегодняшней Армении, где старое, отживающее свой век уступает место новому.

В республике происходят интереснейшие явления. Не говоря уже о стремительном развитии многих новых отраслей промышленности, о сложных процессах в сознании тысяч и тысяч возвращающихся на родину армян-репатриантов, важнейшей приметой времени является рождение нового типа труженика — рабочего-интеллигента, занятого производством вычислительных машин, точных приборов, работающего над важнейшими проблемами современной науки и техники. Этот новый тип высокоинтеллектуального труженика, наиболее интересный и характерный для сегодняшней жизни республики, не находит отражения ни в документальном, ни в художественном кино. К сожалению, и планы на будущее, судя по сценарным заготовкам студии и автор-

ским договорам, идут мимо наиболее существенных и интересных явлений современности, мимо требований принятой на XXII съезде КПСС Программы Коммунистической партии, четко определившей задачи нашего искусства как «правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического...».

Какова же роль республиканского Оргбюро СРК в творческом развитии киноискусства республики, в борьбе за подъем идейно-художественного уровня фильмов?

Нужно сказать прямо: Оргбюро пока не нашло действенных форм работы.

Республиканскому отделению союза (председатель С. Кеворков) были видны слабости подготовленных студией картин. В ряде случаев при обсуждении сценариев, отснятого материала или уже готового фильма Оргбюро совершенно верно подмечало недостатки. Но союз довольствовался благими пожеланиями, даже не зафиксированными в решениях.

Творческая общественность студии возражала против запуска в производство слабого сценария «Голоса нашего квартала», справедливо отмечала мрачность колорита, невыразительность характеров и т. д. Несмотря на это, сценарий во имя пресловутого «спасения плана» все же пошел в производство, и фильм не получился. То же самое вышло со сценарием фильма «Двенадцать спутников». Большинство творческих работников было против этой постановки, но к их голосу опять никто не прислушался.

Главной бедой армянского отделения союза является не отсутствие определенной позиции по творческим вопросам, а неумение бороться за эти позиции, доводить начатое дело до конца. Часто правильные мысли, высказываемые при обсуждении, не шли дальше папки протоколов. С бывшим руководством киностудии Оргбюро предпочитало не спорить, хотя часто необходимо было драться, отстаивая мнение творческой общественности.

Министр культуры Армянской ССР тов. Г. Маргарьян, оценивая деятельность Оргбюро, в беседе с автором этих строк справедливо заметил, что Союз кинематографистов республики не помогает министерству ни в решении сценарной проблемы, ни в руководстве творческим процессом на студиях. Критические замечания союза по сценарию «Двенадцать спутников» и по другим, вызывавшим законную тревогу, до Министерства культуры Армении доведены не были. Этот же недостаток в работе Оргбюро— отсутствие боевого духа и неумение доводить принципиальное решение до конца — отмечался членами союза.

Будучи организацией, призванной помогать партии в решении идеологических вопросов, республиканское Оргбюро СРК в наиболее ответственных случаях не высказывало свое мнение, не добивалось, чтобы с ним считались в республике.

Характерный пример — история с созданием актерской студии. Нехватка молодых киноактеров отрицательно сказывалась на работе киностудии, на качестве картин. В связи с этим Оргбюро организовало кружок, в котором в течение двух лет на общественных началах обучалось тридцать человек. И вдруг, когда эта работа стала приносить плоды, из-за отсутствия самых незначительных средств деятельность кружка прекратилась и программа обучения до конца доведена не была. Сколоченный с большим трудом коллектив распался. А ведь люди в нем были безусловно талантливые, некоторые из них снялись в ряде фильмов, а большинство после закрытия кружка было принято на актерский факультет Ереванского театрального института. Хорошее, полезное, необходимое дело оказалось сорванным из-за инертности руководства Оргбюро, не сумевшего убедить Министерство культуры республики в важности и целесообразности данного мероприятия. Оргбюро СРК Армянской ССР должно обязательно вернуться к этой проблеме и во что бы то ни стало решить ее.

В октябре 1961 года Оргбюро обсудило тематический план студии на 1962 год. Высказанные при обсуждении предложения о выпуске альманаха короткометражных новелл, о переориентации некоторых режиссеров на более интересные, современные темы и т. д. осуществлены не были. И сейчас, по прошествии нескольких месяцев, можно сказать, что и это обсуждение было лишь формальным, проведенным больше «для галочки».

Вопросы сценарного, режиссерского, операторского мастерства, то есть то главное, чем должен заниматься творческий Союз кинотработников, не стоят в центре внимания Оргбюро. Творческие секции почти ничего в этом отношении не делают. Мероприятия их случайны и порой не продуманы. Исключением является работа секций кинокритики и кинолюбителей. Но ведь этого мало.

Надо откровенно сказать, что слабая работа Оргбюро и его секций во многом зависит от того, что они лишены какой бы то ни было практической помощи со стороны бюро секций и президиума Оргкомитета СРК. Практическая помощь Оргкомитета республиканскому отделению союза ограничивается преимущественно вопросами организационными и финансовыми.

Одним из наиболее узких мест армянской кинематографии, как и кинематографии других наших республик, является сценарная проблема. На «Армен-

фильме» сценарное дело находится в крайне запущенном состоянии. Профессиональные писатели сценариев почти не пишут. Привлекают их для этой работы бессистемно, от случая к случаю. Собственных же кадров кинодраматургов ни студия, ни Союз писателей, ни Оргбюро СРК не выращивают. Словом, никто этим важнейшим делом всерьез не занимается, и сценарный портфель студии практически пуст.

Даже на Высшие сценарные курсы Оргбюро и студия смогли послать вместо двух лишь одного человека. Но, послав молодого сценариста А. Агабабяна на учебу, Оргбюро забыло о его существовании и долго не интересовалось (впрочем, как и большинство других республиканских оргбюро) тем, как он работает, каковы его творческие планы.

Ближайшей мерой, могущей улучшить дело со сценариями для «Арменфильма», является, на мой взгляд, организация сценарной мастерской при киностудии. Оргкомитет СРК СССР и его секция кинодраматургии должны помочь кинематографистам Армении создать ее, помочь отобрать способную молодежь, найти квалифицированного руководителя. Сделать это надо как можно скорей, без длительных раздумий и бумажной волокиты.

Студия «Арменфильм» испытывает сейчас острую нужду в квалифицированной помощи со стороны ведущих режиссеров и опытных операторов. Но эта помощь ни в коем случае не должна носить характер обычных краткосрочных приездов специалистов, снискавших в республике верное и ироническое название «гастрольно-банкетных вояжей».

Армянские кинематографисты высказывают справедливое недовольство недостаточным вниманием со стороны Оргкомитета СРК, Министерства культуры СССР: фильмы армянской студии в Москве по-деловому не обсуждаются; кинематографические журналы и центральная печать не уделяют необходимого места их критическому разбору.

Пристального внимания заслуживают мысли мастеров кино Армении о будущем национального киноискусства. По их мнению, существующее сейчас положение разобщенности национальных отрядов киноискусства превращается в тормоз его развития. Национальным отрядам киноработников пора перестать вариться в собственном соку. Необходимо расширить практику совместных межреспубликанских постановок, превратив «Мосфильм» в подлинную всесоюзную организацию, которая ежегодно выпускала бы несколько совместных постановок с национальными студиями.

«Придавая решающее значение развитию социалистического содержания культур народов СССР, партия будет содействовать их дальнейшему взаимообогащению и сближению, укреплению их интернациональной основы и тем самым формированию будущей единой общечеловеческой культуры коммунистического общества»,— говорится в Программе КПСС в разделе «Задачи партии в области национальных отношений».

Это ясное указание партии должно быть немедленно принято на вооружение кинематографической общественностью, Союзом киноработников СССР. Обмен духовными богатствами между социалистическими нациями должен становиться все интенсивней, и в этом мы видим залог наших будущих достижений в развитии национальной кинематографии.

ДОКОЛЕ?!..

На экранах документальные фильмы—редкие гости. Для кого же работает большая армия кинодокументалистов, людей переднего края фронта киноискусства? Неужели такие мастера, как Р. Кармен, И. Копалин, Р. Григорьев и другие, тратят столько энергии лишь для того, чтобы своими фильмами пополнить и без того переполненные полки кинопрокатных баз? Становится обидно, когда узнаешь, что работники проката смотрят на фильмы «Пылающий остров», «Снова к звездам» как на источник доходов. Если это не так, то почему раздаются голоса о невыгодности их проката? Эти фильмы, часто говорят, отнимают время, нужное для показа художественных фильмов. А быть может, следует подумать о том, что зрителю не додается? Достижения передовой мысли, завоевания человечества — все это так важно теперь, когда так активно формируется новый человек коммунистического общества. И почему не идут «Люди голубого огня» на экранах наших сельских дворцов культуры и клубов? Могут ли два воронежских кинотеатра на последних вечерних киносеансах удовлетворить огромный спрос города и деревни (мы не говорим о трудностях, которые связаны с приездом колхозника в город только для просмотра научно-популярного фильма).

Культура и искусство в деревне находят верных и взыскательных друзей и становятся насущной потребностью. Мне думается, не обязательно отдавать предпочтение специализированным кинозалам. Документальное кино имеет неоценимую идейную и художественную силу воспитания. Мы хотим видеть наших современников, тружеников производства на экранах наших кинотеатров. Подчеркиваю это слово. Надеюсь, что и мое маленькое письмо явится каплей, которая долбит твердый камень неповоротливости проката.

Научно-популярные и документальные фильмы должны наконец стать достоянием самых широких масс.

Что предпринимает Министерство культуры для исправления нетерпимой работы проката? Очень хотелось бы получить ответ на этот вопрос.

А. ЧУРИН

Воронежская область, поселок Стрелица

Ф. СОБОЛЕВ

Два шага к зрелости

Последние пять-шесть лет были временем необычайно бурного развития кинолюбительского движения в нашей стране.

Но нам не раз приходилось, приветствуя размах движения, отмечать грустный факт беспомощного следования большинства самодеятельных режиссеров и авторов-операторов по протореиным дорожкам «большого», профессионального кино. Даже лучшие фильмы любителей о рождении бригад коммунистического труда на Харьковском электромашиностроительном заводе, о передовых методах труда строителей «Азовстали», о борьбе за урожай механизаторов Клязьминской ЛМС и некоторые другие несут отпечаток подражательства, заимствования. Мы слышим в звуковых любительских фильмах так всем надоевший трескучий и многословный дикторский текст, видим привычные штампы документалистов: от общего плана к крупным, а затем — «выразительные» детали (флажок на станке передовика, лозунг на митинге и т. п.).

Казалось бы, кинолюбители, находящиеся в самой гуще жизни, должны были показать ее, жизнь, «изнутри», показать то, что труднее увидеть профессионалам. Но это случается редко. Чаще жизнь в любительских фильмах предстает перед зрителем маловыразительной, неинтересной.

Нас не могут не радовать такие факты, как, например, начало обмена технической и научной информацией с помощью любительских фильмов между разными заводами, между заводами нашей страны и братских социалистических стран. И все же это лишь одна сторона дела, на наш взгляд, не самая еще главная.

Кино, даже любительское,— прежде всего искусство, которое призвано показать правдиво и ярко человека, нашего современника. А это потруднее, чем разъяснить зрителям самый сложный технологический процесс. В период 1956—1960 годов кинолюбители стремились рассказать о советском человеке, но удачи были редки. В лучшем случае мы в некоторых фильмах, поражавших необычностью содержания — путешествия в труднодоступные места, съемки выдающихся событий и т. п.,— видели, или точнее, чувствовали мужество и увлеченность их авторов.

Очевидно, процесс накопления любителями опыта и знаний рано или поздно предполагал появление фильмов, показывающих жизнь глазами ее творцов и непосредственных участников, показывающих такие стороны жизни, которые часто ускользают от объектива профессионалов (в конце концов, невозможно объять необъятное).

«Люди большого сердца» и «Мелкое дело» — первые ласточки, первое свидетельство развития кинолюбительства «вглубь» и доказательство роста мастерства самодеятельных режиссеров и операторов.

Главные действующие лица в «Мелком деле» отнюдь не герои нашего времени. Это подростки, юноши и молодые люди, которых народ презрительно нарек «плесенью»,—любители легкой жизни, средства для которой они добывали, взламывая телефоны-автоматы. Но фильм интересен позицией его авторов и приемами съемки.

Видимо, умудренный жизненным опытом сценарист А. Левитан знает, что нет в жизни «мелких дел», что плесень может разрастаться, если с ней не бороться. И фильм активно борется с любителями легкой наживы и, что особенно важно, с причинами появления среди советских людей моральных уродов.

Большая группа операторов вышла с камерами на улицы города, проникла в детские комнаты и кабинеты следователей милиции, побывала в зале суда, «подсмотрела» действия мошенников, посетила их дома и показала их родителей. Что может быть убедительнее хроникальных съемок?

Вот перед нами смущенные лица мальчишек, а вот наглые усмешки и трусливые взгляды взрослых людей, имеющих по нескольку судимостей. И те и другие занимались одним делом — мальчишки потому, что «нужны деньги, а мать не дает»; здоровенные парни потому, что за «мелкое дело» дают меньший срок. (Они, заметим, ошиблись: суд разобрался в деле и дал вполне достаточный «срок», чтобы подумать.)

Фильм не акцентирует эпизоды с рецидивистами— их вряд ли перевоспитаешь теми средствами, которыми владеют кинолюбители,— но для молодежи он звучит серьезным предупреждением. И родители, неразумной любовью портящие детей, также получают здесь наглядный урок.

Это была верная мысль — вскрыть «мелочи» жизни, показать отрицательные явления такими, какие они есть,— средствами документального кино (которое остается и, очевидно, еще долго будет главным видом любительских съемок). И оправданным оказался прием коллективных съемок на местах происшествий. Возможно, «Мелкое дело» оказалось бы совершенно необычной для любителей картиной,

если бы эта мысль и такой прием были выдержаны до конца. Но, к сожалению, где-то режиссеру изменил вкус, и, не доверяя одним документальным съемкам, он попытался усилить эмоциональное звучание картины инсценированными эпизодами. В результате в хорошем фильме оказались вкрапленными кадры откровенной «клюквы».

К чему может привести порча телефона? Ко многим бедам и несчастьям. Например, к разлуке влюбленных, к пожару и даже... смерти ребенка. Из-за того что около дома мошенники срезали телефонную трубку, врач к заболевшему ребенку был вызван с опозданием и ребенок умер. В фильме все это показано на крупных планах — убитые горем родители, срезанная трубка, агония и мертвое лицо ребенка. Диву даешься, как подобная безвкусица и дешевый сентиментализм могли попасть в этот интересный и оригинальный фильм. Невольно вспоминается справедливая пословица о ложке дегтя...

Фильм ярославского инженера Р. Юстинова «Люди большого сердца» не так профессионально гладок, как «Мелкое дело», но он мог бы быть противопоставлен коллективному труду москвичей по чувству меры и тактичности в показе сцен, которые нельзя было снять хроникальным способом и которые пришлось восстанавливать. Но мы не сравниваем, конечно, разные по содержанию и стилю фильмы.

...Взорвалась бочка с бензином, и маленького Вовку Гуляева, обожженного и оглушенного, отбросило в сторону.

Ни днем, ни ночью не отходит от скрюченного, похожего на обгорелый корешок тельца врач Николай Николаевич Соколов. Делается все, что можно. Но Вовка обречен: по всем данным медицинской науки, люди с такой степенью ожога умирают. И Вовка смиряется со своей участью — тухнет взгляд, пропадает желание жить и бороться за жизнь. Каждая минута может стать последней. Но если сдается Вовка, то Николай Николаевич продолжает борьбу со смертью.

Что двигало доктором Соколовым? Что заставляло его бороться за Вовкину жизнь, очень маленького человека, ставшего таким беззащитным, беспомощным? Не спать ночи, листать страницы медицинских книг и журналов, вспоминать и думать, думать, думать? Об этом не расскажешь словами. На экране мы видим не молодого уже, худощавого, во всем обычного человека — такого встретишь на улице, и, конечно, пройдешь мимо, не задержав взгляд. Простой человек, обычный врач, но ведь то, что он делает, — необычно! Давайте вглядимся пристальнее — может быть, мы увидим нечто героическое в его лице? Аппарат помогает нам, но и на самом крупном плане лицо Соколова остается не более чем интеллигентным, умным усталым — короче, обычным лицом русского врача.

Но Вовка? Как спасти его, что еще сделать? Кожа! Кожа живых, сильных, молодых людей. Ее нужно очень много, столько, чтобы закутать ею пылающее тельце, словно простыней. Столько кожи не может дать мать, и даже родные, и даже друзья.

На улицах, площадях, в парках города заговорило радио. Диктор рассказал о Вовке и попросил тех, кто хочет спасти его, зайти к доктору Соколову. Пришло шестьдесят человек, из них отобрали восемнадцать. Кто они? Это тоже очень простые, обычные ярославские девушки и юноши — инженеры, слесари, учительницы, портнихи. Мы видим: они идут веселой гурьбой, после того как отдали кусочки своей кожи, прихрамывая и поддерживая друг друга, — таких парней и девчат много кругом.

И Вовка спасен. Вот он улыбнулся в первый раз, вот сидит на постели и играет, снова учится и вот уже бегает с приятелями. Счастливый ты, Вовка. В славном ты живешь городе, среди замечательных людей...

В фильме Юстинова нет желания растрогать или разжалобить во что бы то ни стало. Конечно, больно смотреть на муки, но вид детского изуродованного огнем тельца скорее вызывает ужас, чем слезы. Нет, это суровый, мужественный фильм. Автор везде правдив, кое-где в сценах, снятых в операционной, может быть, несколько жесток, но ни разу не сентиментален.

А слезы?.. Их вызывает чувство гордости за людей, с которыми знакомишься в этом коротком фильме. Николай Николаевич Соколов, восемнадцать комсомольцев — это же наши, советские люди, это и есть те современники, которых так ищет искусство, о «чертах» которых спорят искусствоведы!

Отметим, что автор фильма «Люди большого сердца» в общем свободно владеет всеми основными приемами съемки в различных условиях, порой очень сложных. Он, очевидно, хорошо знаком с теорией и практикой кинорежиссуры, и, видимо, «Люди большого сердца» не первый для него фильм. Но самое главное — он пытливый, зоркий, ищущий человек. Его фильм нам кажется тем, чего нужно ждать от кинолюбителей в будущем. Его фильм в мастерстве показа жизни, в искусстве через обычное показать героическое в буднях современников — может даже учить профессиональное кино.

И «Мелкое дело» и особенно «Люди большого сердца» свидетельствуют о том, что кинолюбительство приближается к зрелости, становится искусством, способным волновать людей. В добрый путь!

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Суд сумасшедших», 13 ч., цветной.

Сценарий и постановка Г. Рошаля; главный оператор Л. Косматов; главный художник И. Шпинель; композитор М. Вайнберг; звукооператор Л. Трахтенберг; режиссер М. Заржицкая; оператор А. Симонов; художники-постановщики: Г. Гривцов, А. Соколов. Комбинированные съемки: оператор Б. Арецкий; художник Л. Александровская.

Роли исполняют: Иоганнес Вернер — В. Ливанов, Сузи Хаггер — И. Скобцева, Зигфрид Грубер — В. Хохряков, Фред Хаггер — В. Белокуров, Абрагам Хаггер — В. Емельянов, Майкл Хаггер — А. Кончаловский, Юлиана Грэй — Л. Сухаревская, Мишель — М. Козаков, директор концерна — Г. Черноволенко, сенатор — В. Балашов, Ричард Старк — Ю. Яковлев, Клэр — О. Красина, Грета — М. Булгакова, Курт — Г. Дунц, массажистка — А. Шенгелая, Генри Браун — Р. Хомятов, Джони — Р. Росс, Мисуки — Н. Тэн, Сибелиус Фтор — П. Павленко.

В эпизодах: Н. Бурляев, Т. Евгеньева, Д. Костомолоцкий, П. Никандров, В. Матов, М. Орлов, З. Русина, П. Соболевский, П. Тарасов, П. Шпрингфельд; от автора — читает И. Андроников.

«49 дней», 9 ч.

Сценарий Г. Бакланова, Ю. Бондарева, В. Тендрякова; режиссер-постановщик Г. Габай; главный оператор А. Кольцатый; художники: Б. Немечек, А. Вайсфельд; режиссер Э. Ходжикян; композитор А. Муравлев; текст песни М. Львовского; звукооператор Л. Булгаков. Комбинированные съемки: оператор Г. Айзенберг; художник Ф. Красный.

Роли исполняют: Рахматуллин — В. Буяновский, Подгорный — В. Пивненко, Фомин — В. Шибанков, Бойков — Г. Крашенинников.

В эпизодах: Б. Гладков, А. Заржицкая, Э. Кнаусмюллер, В. Крохин, Ю. Левченко, Е. Логинов, В. Макаров, Б. Оя, В. Рогов, Н. Ростовиков, В. Филиппов.

●

«Подводная лодка», 4 ч.

Сценарий Ю. Вышинского, Э. Смирнова, А. Марьямова; постановка Ю. Вышинского; оператор В. Домбровский; художник Е. Кораблев; режиссер О. Герц; композитор В. Юровский; текст песен Г. Соснина; звукооператор А. Рябов. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник В. Голиков.

Роли исполняют: капитан — В. Якут, старпом — Н. Прокопович, штурман — А. Эскола, Джим Темпл — В. Гафт, Ричард — Е. Власов, врач — Ю. Леонидов, Стронгфорд — Г. Качин, кок — Р. Росс, Лу — А. Закс, вахтенный — Л. Князев.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Приключения Кроша», 8 ч.

Автор сценария А. Рыбаков; режиссер-постановщик Г. Оганисян; операторы: В. Гришин, В. Дульцев; композитор А. Волконский; звукооператор Ю. Закржевский; художник А. Вагичев. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник Ю. Миловский.

В ролях: Крош — Н. Томашевский, Игорь — А. Юренев, Вадим — Н. Михалков, Шмаков — И. Погребенко, Майка — В. Белякова, Надя — Е. Логинова, Полекутин — В. Суханов, Таранов — М. Сысуев, Семечкина — С. Балашова, директор автобазы — Н. Парфенов, Зуев — В. Кашпур, Лагутин — В. Калмыков, учительница — Н. Шатерникова, Зина — Л. Лужина, Ивашкин — С. Крамаров.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Первый мяч» (по рассказу А. Зильберборта), 2 ч., цветной.

Сценарий и постановка Н. Розанцева; оператор Е. Кирпичев; художник А. Рудяков; режиссер Л. Махтин; композитор Н. Червинский; звукооператор Е. Нестеров.

В ролях: С. Гурзо, А. Суснин, П. Кашлаков, Г. Сатини, Г. Нилов, Л. Жуков, О. Аверичева, Саша Витушин.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Тень», 2 ч.

Автор сценария А. Лещенко; режиссер-постановщик Л. Бескодарный; оператор В. Войтенко; художник В. Королев; композитор Ю. Щуровский; звукооператор Н. Трахтенберг. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник С. Старов.

В ролях: Ксения Петровна — С. Павлова, Кузьменко — А. Соловьев, Саша — Сережа Назаров.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«День, когда исполняется 30 лет», 9 ч.

Автор сценария Е. Каплинская; постановка В. Виноградова; оператор О. Авдеев; художник Ю. Альбицкий; режиссер Ю. Рыбченок; композитор Д. Каминский; текст песни Н. Алтухова; звукооператоры: М. Вольхина, В. Демкин.

В ролях: Светлана — Р. Нифонтова, Захар — Н. Лебедев, Борька — Костя Семижен; Е. Строева, Ю. Шумаков, Л. Карауш, И. Сретенский, Р. Филиппов.

В эпизодах: Г. Жженов, О. Захарова, В. Дедюшко, П. Волков, П. Пекур.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Зумрад», 9 ч.

Сценарий М. Рабиева, А. Петровского при участии А. Давидсона; режиссеры: А. Рахимов, А. Давидсон; оператор А. Панасюк; композитор Ш. Сайфиддинов; текст песен А. Шукухи; звукооператор Р. Гайнуллин; художник К. Полянский.

Роли исполняют: Т. Кокова, С. Азаматова, Т. Фазылова, Я. Ахмедов, А. Бурханов, М. Вахидов, Т. Ишанходжаев, А. Касымов, А. Нурматов, А. Рахимов.

В эпизодах: М. Каландарова, С. Туйбаева, Ф. Исматов, У. Мирсалимов, Л. Наджмиддинова, Г. Ниязов, А. Сияков, Б. Хамидов.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Человек идет за солнцем», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Гажиу, М. Калик; режиссер - постановщик М. Калик; главный оператор В. Дербенев; художники: С. Булгаков, А. Роман; режиссер А. Матвеев; оператор Д. Моторный; композитор М. Таривердиев; текст песни С. Кирсанова; звукооператор А. Чайка.

В ролях: Ника Кримнус, Т. Бестаева, Н. Волков, Г. Георгиу, М. Греков, Л. Долгоруков, Е. Евстигнеев, В. Зубков, Л. Круглый, Н. Кавуновский, И. Левяну, Л. Лужина, В. Маркин, А. Папанов, Г. Светлани, Г. Совчис, В. Телегина, С. Троицкий, И. Унгуряну, Д. Фусу.

В эпизодах: С. Андреев, Г. Белов, В. Богатый, В. Григорьева, И. Гурзо-Губанова, Н. Дони, Б. Ермолаев, Л. Зимина, П. Завтони, В. Кулик, К. Крамарчук, В. Минин, Н. Никитич, Л. Наумов, А. Нагиц, Л. Панова, В. Филина, Ю. Хасо, В. Четвериков, И. Шкуря, И. Шатохин, А. Юрчак и другие.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Чиполлино» (по сказке Джани Родари), 4 ч., цветной.

Автор сценария М. Пащенко; режиссер-постановщик Б. Дежкин; художник - постановщик П. Саркисян; художник К. Карпов; композитор К. Хачатурян; текст песни В. Коростылева; звукооператор Б. Фильчиков; оператор Е. Петрова; художники-мультипликаторы: Б. Дежкин, В. Долгих, В. Крумин, Ф. Епифанова, К. Чикин, В. Карп, В. Арсентьев, Р. Оивиян, С. Дежкин, В. Бобров, А. Солин, О. Столбова, художник-декоратор В. Валерьянова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Четверо по течению», 7 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Ференц Эрши; режиссер Дьёрдь Ревес; оператор Отто Форгач; художник Мелинда Вашари; композитор Андраш Бадя; звукооператор Янош Арато.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют: Геза Надь, Дьердь Маркош, Эржебет Маккан, Карой Богнар.

Роли дублируют: Кати Берци — Таня Баташева, Лаци Берек — Витя Бузлов, Карчи Берек — Валерик Зубарев, Петер Фаркаш — Юра Гальбурт.

●

«Операция «Гляйвиц», 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА, творческое объединение «Берлин», ГДР.

Авторы сценария: Вольфганг Кольхаас, Гюнтер Рюккер; режиссер Герхард Кляйн; оператор Ян Цурик; художник Герхард Хельвиг; композитор Курт Швэн; звукооператор Карл Трамбург.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Ханьо Хассе, Херварт Гроссе, Хильмар Тате, Георг Леопольд, Рольф Рипппергер, Кристоф Байерт, Рудольф Вошик, Манфред Гюнтер.

Роли дублируют: М. Глузский, В. Осенев, Б. Баташев, Я. Янакиев, В. Сез, К. Тыртов, В. Прохоров.

●

«Тайна золотых туфелек», 1 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Сценарий Леды Милевой; режиссер-постановщик Т. Динов; художник-постановщик П. Шауэр; оператор Д. Хаджиев; композитор П. Ступель; звукооператор М. Андреев; художники-мультипликаторы: И. Тонев, Л. Люцканова, П. Пройков, Т. Недев.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик; звукооператор дубляжа Ю. Горецкий.

●

«Маленькая Анче», 1 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария и режиссер Тодор Динов; художник - постановщик Доню Донев; оператор Димитр Хаджиев; композитор Димитр Грива; художники - мультипликаторы: Марчела Димитрова, Тодор Недев, Борис Владимиров; художники - декораторы: Георгий Мутафичев, Димитр Иорданов.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

«Мальчик-рыболов» (по мотивам народных преданий), 3 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии художественных фильмов, КНР.

Сценарий Чжан Шицзе; режиссер Вань Гучань; операторы: Те-Цзи, Ю Юн; композиторы: Ван И, Дуань Ши-цзюнь.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа М. Афанасьева; звукооператор дубляжа Г. Парахников.

●

«Головастики ищут маму», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии художественных фильмов, КНР.

Сценарий Фан Хуайчженя, Шэн Лу-дэ; постановка Тэ Вэя, Цянь Цзя-цзюня; операторы Дуэнь Сяо-суань, Ю Юн, Ван Ши-жун; композитор У Ин-цзюй, художники - мультипликаторы: Тан Чэн, Сюй Цзин-да, Линь Вэнь-сяо, Люй Цзинь, У Цян, Дай Те-лан, Дуань-

Цзюнь, Ян Со-ин, Ян Дин-сянь, Цзяо Е-сун, Пу Цзя-сян, Га Гуй-юнь; художники-декораторы: Чжен Шао-жу, Фан Пэн-нянь.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик; звукооператор Н. Трахтенберг.

●

«Козленок и волк», 2 ч.

Производство Шанхайской студии художественных фильмов, КНР.

Сценарий Цзо Вэня; режиссеры: Ху Сюн-хуа, Шень Цзу-вэй; композитор Чень Юй-чан, У Инцзюй; оператор Ю Юн; художник Ли Жун-цзун.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Л. Дзеньkевич; звукооператор дубляжа А. Лупал.

●

«Кто лучше поет», 4 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии художественных фильмов, КНР.

Сценарий Чжунь Цзимина; режиссер Цзинь Си; композитор У Инь-цэй; оператор Чжунь Лижень; художник Ван Чан-чэн.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа М. Афанасьева; звукооператор Г. Парахников.

●

«История на воде», 8 ч., цветной.

Производство Пекинской студии, КНР.

Авторы сценария: Юэ Е, Чжоу Чжэн, Се Тянь, Сюй Си-фань; режиссер Се Тянь; оператор Чэнь Го-лян; художники: Чэнь И-юнь, Мо Жэнь-и; композитор Су Ся; звукооператоры: Лю Сянь-чан, Ван Юньхуа.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Хуа Чжэнь-лун—Шу (дублирует Н. Харитонов), Ли Цзыюнь—Ло Го-лян (Ю. Соловьев), Хуа Сяо-лун — Юй Ян (Л. Жуков), Цзян Юйлин — Шу Цзинь (А. Завьялова), жена Хуа Чжэньлуна — Лин Юань (В. Титова), Чжоу Гуэй-лин—Ван Ин-фу (А. Олеванов).

●

«Место на земле», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи, творческий коллектив «Ритм», Польша.

Авторы сценария: Корнель Филипович, Тадеуш Ружевич; режиссер-постановщик Станислав Ружевич; оператор Владислав Форберт; художники: Ян Грандыс, Анджей Плоцкий; композитор Люцян М. Кашицкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Анджей—Стефан Фридман (дублирует А. Сафонов), Густав—Болеслав Плотницкий (Б. Кордунов), Эдмунд—Казимеж Фабисяк (Я. Беленький), Александр — Петр Полоньский (В. Щелоков).

●

«Бурные годы», 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Титус Попович; режиссер-постановщик Мирча Дрэган; операторы: Аурел Самсон, Думитру Тофан; художник Ливиу Попа; композитор Теодор Григориу.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор А. Ванециан.

Роли исполняют: Джордже Калборяну, Коля Рэуту, Иларион Чобану, Флавия Буреф, Жюль Казабан, Санду Стиклару, Мирча Балабан, Ион Бесойу.

Роли дублируют: Митру — Ю. Боголюбов, Арделяну — К. Тыртов, Гаврила — В. Хохряков, Юлиана — Н. Зорская, барон—С. Курилов, Петре—Л. Чубаров, Софрон—П. Шпрингфельд, Адам — С. Чекан.

●

«Там, где реки озарены солнцем» (по мотивам романа Марии Майеровой), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Вацлав Кршка, Иржи Циркл; режиссер Вацлав Кршка; оператор Йозеф Иллик; художник Богуслав Кулич; композитор Ярмил Бурггаузер; звукооператор Милан Новотный.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Роли исполняют и дублируют: мельник Биланский — Бедржих Врбский (дублирует Я. Беленький), его жена—Мария Вальтерова (З. Воркуль), Антонин, их сын — Карел Глушичка (О. Голубицкий), их дочери: Мария — Ярослава Тиха (В. Енютина), Анна — Мила Мысликова (М. Крепкогорская), Ленка — Зузана Фишаркова (Д. Столярская), Борек—Лудек Мунзар (В. Тихонов), Яруш—Ян Поган (А. Ларионов), Гладик — Мила Бессер (В. Прохоров).

●

«Наша Красная Шапочка», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Иржи Брдечка; художник - постановщик Франтишек Фрейвиллиг; композитор Ян Бедржих; звукооператор Ф. Черны; оператор И. Масник; художники - мультипликаторы: Л. Чапек, К. Треба, И. Кабрт, Й. Вокоун.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева.

●

«Паразит», 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражного мультипликационного и кукольного фильма, Прага.

Сценарий и постановка Владимира Легкого; оператор Н. Дворжакова; композиторы: В. Шрамек, П. Котик; звукооператор М. Влчек; руководитель группы В. Гофман.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик.

●

«Вилла «Сильва», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Карел Кахиня, Ян Прохазка, Любомир Можный; режиссер Карел Кахиня; оператор Вацлав Гунька; художник Карел Черный; композитор Иржи Срнка; звукооператор Франтишек Шинделарж.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Иржи Климеш — Радован Лукавский (дублирует В. Дружников), Сильва, его жена—Бланка Богданова (А. Маркова), Музикарж—Зденек Кутил (В. Файнлейб), Магда, его сестра (Д. Столярская), дядя Климеша — Зденек Штепанек (А. Кельберер), тетя Климеша — Ярмила Курандова (А. Волгина), Винтрова, мать Сильвы — Милада Витова (Н. Самсонова), Бартонек — Илья Прахарж (Я. Янакиев), Немечек—Лудек Мунзар (Ю. Чекулаев).

●

«Клятва матери», 9 ч.

Производство «Пирсосфильм», Греция.

Автор сценария Костас Меандрос; режиссер

Василис Георгиадис; оператор Никос Гарделис; художники: Иоргос Стергиу, Костас Ставринудакис; композитор Костас Капнисис; звукооператор Никос Деспотидис.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: Тасос Гусиас—Йоргос Фундас (дублирует Ю. Боголюбов), Деспо — Илия Ливику (З. Чекулаева), Хриса—Соня Зоиду (А. Кончакова), Стамос — Костас Какавас (В. Прокофьев), старик Гусиас—Лакис Скелас (К. Тыртов), Лякос — Лякос Неофотистос (М. Виноградова), Вайяс Лякурас — Титос Вандис (Н. Граббе), Анестис Лякурас — Анестис Влахос (Д. Дубов).

●

«Симитрио» (по одноименному рассказу Томаса Кордова), 8 ч., цветной.

Производство «Продуксионес Корса С. А.», Мексика.

Сценарий Хесуса Карденас и Э. Гомеса Муриэля; режиссер Эмилио Гомес Муриэль; оператор Джек Дрейпер; музыка Густаво С. Каррион, Рикардо Кастро, Мануэль М. Понсе, Доминио Публико, Рубен Дарио Эррэра; звукооператор Джеймс Л. Филдс; художник Хесус Брачо.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют: Хосе (Элиас Морено, Хавиер Техеда, Карлос Лорес Моктесума, Роберто Альварес, Филипе Лара, Родольфо Ланда Хр. Рамиро Барросо, Карлос Уэрта, Мария Тереса Ривас, Эма Рольдан, Хосе Лоса, Амадо Сумайя, Мануэль Вергара, Хосе Эрнандес, Хулио Алеман.

Роли дублируют: Дон Сиприано — Я. Беленький, Дон Фермин — Г. Юдин, Маргарита — А. Кончакова, Виктория— В. Чаева, Фернандо — М. Туманишвили, Каталина—А. Панова, Луис— М. Виноградова, Хосе— К. Румянова, Рейес—М. Корабельникова, Чон—М. Корабельникова, Лупито—А. Румянцева, Рудольфо—Т. Сапожникова.

●

«Путешествие Гулливера» (по мотивам романа Джонатана Свифта), 8 ч., цветной.

Производство «Парамаунт пикчерз», США.

Сценарий Дэн Гордон. Кэл Хоуард, Тэд Пирс, И. Спарбер, Эдмонд Сюард; режиссер-постановщик Дейв Флейшер; оператор Чарльз Шеттлер; композитор Виктор Янг; художники-мультипликаторы: Сеймур Нейтелл, Уиллард Боуски, Том Палмер, Грим Нэтвич, Уильям Хеннинг, Роланд Крендолл, Том Джонсон, Роберт Леффингвелл, Фрэнк Келлинг, Уинфилд Хоскинс, Орестиз Кальпини; продюсер Макс Флейшер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли дублируют: Гулливер — Ф. Яворский, Гэбби — О. Голубицкий, Литл — В. Файнлейб, Бомбо — Я. Беленький, маленький шпион—Г. Милляр, первый шпион — Э. Геллер, второй шпион — В. Баландин, генерал — Н. Граббе.

●

«Свидетель обвинения» (по одноименной пьесе Агаты Кристи), 10 ч.

Производство «Юнайтед артистс», США.

Авторы сценария: Билли Уайльдер, Гарри Курнитц; режиссер Билли Уайльдер; оператор Рассел Харлан; художник Александр Траунер; композитор Мэтти Мэлнек; звукооператор Фред Лау; продюсер Артур Хорнблоу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: сэр Вальфрид — Чарльз Лаутон (дублирует С. Курилов), мисс Плимзол—Эльза Ланчестер (В. Токарская), Воул — Тайрон Пауэр (А. Консовский), Кристина — Марлен Дитрих (В. Караваева), Жанет — Уна О' Коннор (Е. Понсова), миссис Френч — Норма Варден (Н. Гицерот).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А06640. Подписано к печати 30/VI 1962 г. Формат бумаги 82×108 1/16.

Печатных листов 10 (условных листов 16,3)

Учетно-издательских листов 16,6. Тираж 23000 экз. Заказ № 1921.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

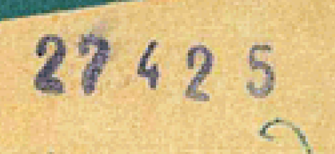
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



Сембен Усман — прогрессивный сенегальский писатель, автор изданных у нас книг «Сын Сенегала» и «Тростинки господа бога». Подобно многим молодым африканцам он приехал в столицу первого в мире социалистического государства, чтобы перенять опыт советских людей, питающих самые дружеские чувства к сбросившим оковы колониализма народам Африки. Сембен Усман хочет стать кинооператором и создавать фильмы о свободной Африке. Он проходит стажировку на Московской киностудии имени М. Горького.

12





Одна из трех художественных картин, снимающихся на Ашхабадской киностудии — «Шасенем и Гариб», на материале фольклора рассказывает о всепобеждающей силе любви, о добре и зле, о верности и благородстве.

Сценарий Виктора Витковича и Караджи Бурунова.

Ставит фильм молодой режиссер выпускник ВГИКАа Мухаммет Курбанклычев. Снимают операторы П. Терпсихоров и С. Шемахов. Художник Андрей Соколов.

На публикуемых нами актерских кинопробах народный артист СССР Алты Карлиев (Эзбер Ходжа) и народный артист СССР Аман Кульмамедов (шах Ахмад).